АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

Е. А. Алексанян

КОНСТАНТИН ПАУСТОВСКИЙ – НОВЕЛЛИСТ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва
1969

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

Л. М. ПОЛЯК

7-2-2
89-68 (II)

Введение

Зеленый городок Таруса задумался на берегу Оки. Здесь все неторопливо в своем течении: и жизнь людей, и светлые воды реки. Берега песчаные, низкие, лишь кое-где крутым взмахом поднялись над прозрачной сине-голубой водой. Небольшой домик с садом прилепился у одной из таких круч: густой кустарник сбегает к берегу, а кроны деревьев тянутся кверху, к окнам дачки.

Здесь подолгу жил Константин Георгиевич Паустовский, отсюда идут затейливые маршруты его книг. Мещорские леса описаны в «Русском лесе» Леонова, живописный этот край оживал на полотнах В. Борисова-Мусатова, В. Поленова, Н. Ромадина.

Вот почему такие знакомые вокруг пейзажи. Темнеет заросшее кугой и кувшинками, густо покрапленное палым листом озеро в лесу. Оно налито до краев черной и блестящей, как тушь, водой. Серебром отливает быстринка болтливой речки, луга и мшары раскинулись по берегу Оки, — все это давно взволновало воображение читателей Паустовского, стало им почти осязаемым, близким. И не знаешь, что пленяет более властно, — ослепительный мир жизни и красок вокруг или то, что уже давно навечно подарено щедрым талантом поэта русской природы.

Паустовского здесь все знают в лицо, невысокого, седого человека с внимательным взглядом темных глаз. Каждый тарусянин-рыбак непременно рыбачил с ним, ведь Константину Георгиевичу известны лучшие места клева.

«С легкой руки» Паустовского появились в Тарусе новые географические названия. Вот к примеру Ильин-

ский омут. Темнел себе безымянными мутными провалами, и никто не знал, что отсюда открываются неоглядные дали. Тарусяне шутят, что после рассказа Паустовского к Ильинскому омуту началось паломничество. Сами они, конечно, привыкли к своим местам, но разве можно по-настоящему привыкнуть к красоте... И это их, мещорских жителей, восхищение подсмотрел писатель, их задушевной любовью к родному краю проникнута каждая строка его лирической прозы.

Можно приехать в Тарусу и ничего удивительного в ней не заметить: «ситцевое небо», темные тучи лесов на горизонте, светлая Ока, да чуть медлительный говор тарусян. И даже прославленный Ильинский омут по сравнению с великолепным описанием Паустовского покажется невзрачным и обыкновенным. Вспомним: «То место, о котором я хочу рассказать, называется скромно, как и многие великолепные места в России: Ильинский омут. Для меня это название звучит не хуже, чем Бежин луг или Золотой плес около Кинешмы... Такие места наполняют нас душевной легкостью и благоговением перед красотой своей земли, перед русской красотой... Поверьте мне, — я много видел просторов под любыми широтами, но такой богатой дали, как на Ильинском омуте, больше не видел и никогда, должно быть, не увижу.

Это место по своей прелести и сиянию простых полевых цветов вызывает в душе состояние глубочайшего мира и вместе с тем странное желание: если уж суждено умереть, то только здесь, на слабом этом солнечном припеке, среди этой высокой травы...

Каждый раз, собираясь в далекие поездки, я обязательно приходил на Ильинский омут. Я просто не мог уехать, не попрощавшись с ним, со знакомыми ветлами, со всероссийскими этими полями... Нет! человеку никак нельзя жить без родины, как нельзя жить без сердца» [1].

Но как по маленьким кусочкам собирается мозаика, как по запаху свежести и соли издали чувствуешь близость моря и торопишься к нему, так мир Паустовского еще с одной, пожалуй, самой глубинной. стороны открывается в тихом городке на берегу Оки, где во время грозы молния отвесно бьет в низкий берег, воды реки мутнеют

[1] Константин Паустовский. Повести, рассказы, сказки. М., 1967, стр. 418—426.

и, кажется, что идут на городок, а в ясный вечер полыхают огненные закаты...

Мир, страна писателя. Все, с чем соприкасаешься, что познаешь в этой стране, кажется, видится таким, каким познается в жизни, и вместе с тем неуловимо другим, своеобычным, неповторимым. Это коснулось тебя искусство, не искусство вообще, а художнический дар именно этого писателя со свойственным ему ви́дением, эмоциональностью восприятия, прочтением жизни. Сила воздействия Паустовского-художника велика, его мир властно притягивает, покоряет. Хочется распознавать так же остро запахи земли, чувствовать полутона красок, проникать в сердцевину человеческой души, протягивая руку природе, человеку, жизни, как это делает Паустовский с доброй всеведущей улыбкой мудреца и ребенка.

В его страну можно входить лишь с высокими помыслами и сердцем, устремленным к добру и счастью. Здесь любовь к родине, чувство причастности к ее большой судьбе, осознание себя человеком в самом благородном смысле этого слова, — не декларируется, не является самой сутью и плотью его героев. Эта страна чуть окрашена дымкой воображения, но она реа́льна, она рядом, как Таруса, она прекрасна, как Россия.

Так попробуем войти в эту страну, почувствовать и понять мир Паустовского, одного из интереснейших писателей старшего поколения, лирика и романтика в прозе, признанного мастера русского пейзажа.

Писать о художнике слова всегда неизмеримо трудно. О таком писателе, как Паустовский, — пожалуй, особенно ответственно. При обычной для писателя требовательности к себе и искусству у Паустовского какая-то своя, чрезвычайно высокая «мера» чувствовать и понимать слово, острое чутье к нему. И, видимо, в многообразии его художнического облика — умение быть волшебником слова, околдовывать певучим и раздольным звучанием родной русской речи, совершенной чеканкой ее, строгим лаконизмом и музыкальностью, — это умение одно из самых ценных и впечатляющих.

Но как в одной из глав «Золотой розы» раздумье крестьянина над словом «родник» приводит к заветному — «родина», так и в творчестве этого замечательного художника за далью щемяще-грустных или кипуче-

праздничных пейзажей открываются глубины русского характера, стихия образной и меткой народной речи. Перед нами встает во всем разнообразии эмоций, настроений, мотивов творчество писателя, где мечта и реальность составляют неповторимый сплав романтической прозы.

Паустовский — романтик. И это не просто свойство характера, но его мироощущение, его ви́дение жизни, особенность эстетического идеала, художественного мышления. Именно отсюда удивительно гармоничная цельность его героев, атмосфера высокой приподнятости чувств, подчас фантастический, но всегда реально объяснимый колорит, лирическое звучание его произведений.

Паустовский — один из самых ярких представителей лирико-романтического направления в литературе социалистического реализма. Развивая традиции тургеневской, чеховской, бунинской прозы, он вслед за Пришвиным открыл новые возможности пейзажной лирики в социалистической литературе. Он утверждает идеал гармоничной личности в сфере прекрасного: искусства, природы. «Задача советского искусства, — писал Паустовский, — воспитание нового человека, обладающего высоким строем человеческих чувств, богатой культурой, мужеством, честностью, того человека, который завершит создание коммунистического общества»[2]. Герой Паустовского — прекрасный человек на прекрасной земле в общении с поэтической сферой природы, воспитывающий в себе новое отношение к миру, живое и цельное.

Лирическая проза с ее максимализмом чувств, раскованностью авторского «я», с ее емким подтекстом, сверхзадачей пейзажа, детали, музыкальной и живописной выразительностью фразы, тяготением к ассоциативности художественного мышления необычайно близка писательской индивидуальности Паустовского, созвучна его художественной манере. Среди прозаических жанров Паустовского справедливо привлекла лирико-романтическая новелла, в которой с наибольшей полнотой выразился своеобразный и замечательный талант этого художника.

[2] К. **Паустовский.** «Сказка» М. Светлова. — «Советское искусство», 1939, № 38.

В новелле, часто не скованной фабульными рамками, реализуется пристальный интерес Паустовского к миру личности, к нравственным проблемам, его стремление раскрыть новые, социалистические отношения человека и времени. Паустовский создает особый вид новеллы типа лирического дневника, раздумья, он же автор психологической новеллы. С той же смелостью, на наш взгляд, как мы пользуемся понятием новелла Чехова, О. Генри, мы можем говорить о новелле Паустовского, имеющей свою жанровую специфику.

В книге сделана попытка обобщить опыт Паустовского-новеллиста, выявить своеобразие его новеллы, место ее в творчестве художника-романтика, прошедшего интересный жизненный и творческий путь — от увлечения ложной романтикой и помпезностью, стилевого снобизма и манерности к подлинно гуманистическому правдивому искусству социалистического реализма.

1 * Образ Родины и природа

Вот она, родина, за стогами.

К. Паустовский

Паустовский, всегда высоко ценивший талант Бунина, как-то приводит его слова о матери, считая их проникновеннейшим гимном материнству. Пожалуй, не менее проникновенно и трепетно (вслед за Горьким и Шолоховым), как о матери, пишет сам Паустовский о чувстве родины, чувстве своей страны, выше и сокровенней которого нет ничего. Можно привести на выбор любой из великолепных пейзажей Паустовского с низким простеньким небом, с величественными соснами Мещоры, «похожими на кафедральные соборы», с хриплым криком петуха, оживляющего лесную глухомань или мшары, и все это будет самым безыскусственным, но незабываемым объяснением в любви России, ибо «любовь к родной природе — один из вернейших признаков любви к своей стране, признаков патриотизма» [1].

«В начале весны бывает короткое время, когда сливаются вешние воды и зацветает ветла... В такие дни нас иногда охватывает от весеннего пара, сырой теплоты и тишины какое-то оцепенение. Тогда можно часами сидеть на берегу у такой вот ветлы и следить, как тянут высоко над Россией с юга на север позванивающие косяки журавлей.

В такие минуты предстает перед внутренним взором вся неохватная страна с ее постоянной загадкой и зовом

[1] К. Г. Паустовский. Собр. соч. в шести томах, т. VI. М., 1958, стр. 642. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте. Римскими цифрами помечен том, арабскими — страница.

синеющих далей. Каждая такая минута прибавляет еще одну крупицу к нашей любви и укрепляет сознание, что мы кровь от крови этой удивительной страны и что наша жизнь вне ее и без нее — невозможна, бессмысленна и ничтожна» (VI, 647).

Воспитание чувства родины у свободного, гармоничного человека — такова основная эстетическая задача, суть эстетического кредо зрелого художника. Но эта идейно-эстетическая концепция «рождалась в муках» роста, становления писателя, чей творческий поиск был полон противоречий и сложных изломов, характерных для многих писателей, вошедших в литературу в начале 20-х годов.

Судьбы родины и народа нераздельно связаны с судьбами революции. Вне решения этих проблем не могла строиться ни одна художническая концепция. Путь к пониманию своего творческого призвания, судеб народных лежал через осознание сущности революционного переворота.

Литература «является одним из могучих факторов, создающих человеческое счастье» (VI, 629), — писал Паустовский в статье «Поэзия прозы» спустя сорок лет с начала творческого пути. В этих словах выражена эстетическая программа писателя, где гражданская позиция художника нераздельна с его творческими задачами. Начало творчества было ознаменовано декларацией совсем иного рода. Подобно герою своего первого романа «Романтики» Максимову, Паустовский мог сказать: «Я сел к столу и написал несколько строк. Я толком не знал, о чем я буду писать. Обо всем. Об этой осени, о том, что кровь туго бьется в сердце и мокрый песок в саду пахнет зимой» (I, 25), или: «Я много пишу. Меня волнуют самые звуки слов» (I, 27).

Это состояние обостренного восприятия мира и вместе с тем отсутствия достаточного социального опыта, когда не имеешь что сказать, но испытываешь стихийную тягу к творчеству, Паустовский в дальнейшем описывает в автобиографической «Повести о жизни». Своей осознанной писательской точки зрения не было так же, как недоставало четкого понимания сущности эпохи, но в душе восторженного, эмоционального юноши, воспитанного в демократической интеллигентной среде, крепнет мечта о чудесной жизни, обещанной книгами. Поэтому даже

в первых рассказах «На воде» и «Четверо», написанных в 1912 и 1913 гг., до тяжелых разочарований в самодержавном строе, постигших Паустовского — участника мировой войны, — уже явно стремление уйти от серости, скуки и грязи окружающего мира, желание творить мир в самом себе.

Перемена профессий от санитара, кондуктора московского трамвая до рабочего металлургического завода в Юзовке и затем журналиста одесской, батумской, тифлисской и московской газет дали неизмеримо много не только в смысле богатых жизненных наблюдений. Это был период между двумя революциями — сложный и противоречивый в истории России, русского революционного движения. Буржуазная интеллигенция деградировала и предавала народ, в стране назревала буря, фронт разваливался, в литературе процветали декадентские течения. В этой чрезвычайно сложной обстановке формировалось мировоззрение будущего писателя, все глубже и серьезней становилось стремление посвятить себя литературе.

Впервые на фронте у Паустовского появилось «чувство своей страны» и понимание несправедливости и нелепости империалистической бойни. На войне жизнь, утратив праздничность, обернулась своей суровой стороной. Описывая смерть ребенка, растоптанного голодной толпой беженцев в местечке Кобрин, Паустовский в «Беспокойной юности» так вспоминает свое состояние: «Моросил дождь, и тьма все плотнее прилегала к земле. Она как бы нарочно оставляла меня с глазу на глаз с мыслями о войне. Одно было для меня ясно: надо положить этому конец, чего бы это ни стоило. Надо отдать все силы и всю кровь своего сердца за то, чтобы справедливость и мир восторжествовали, наконец, над поруганной и нищей землей» (III, 437).

Революцию Паустовский встретил восторженно, но только как «заинтересованный свидетель». Осуществление мечты о справедливости и счастье затронуло его вначале лишь своей эмоциональной стороной. Как же произошло, что Паустовский, внешне приобщаясь ко всем важнейшим событиям, происходящим в стране (в качестве корреспондента одной из московских газет он присутствовал на заседаниях ВЦИКа, слушал Ленина), вошел в литературу писателем, далеким от современной

действительности? Причина, очевидно, в незрелости мировоззрения, в идеалистической основе романтизма раннего Паустовского. Все, что входило в круг его наблюдений над событиями, людьми, осмысливалось на первых порах с общегуманистических позиций. Писатель-романтик остро воспринимал противоречия между мечтой и действительностью.

Отсюда и приняв революцию как «свою» уже в 1920 г., Паустовский продолжает писать роман о духовных переживаниях интеллигента, живущего вне общественных интересов, о стране «белых облаков», о радужной грезе нереального мира. Паустовский не случайно избегает отображения современности: важнейшие процессы становления нового мира не только еще недостаточно ясны ему, но по существу — очень далеки. Идеал прекрасного, обозначившийся как некий фантом добра, счастья в призрачном мире антипошлости и антимещанства находился вне сферы реальной жизни. Ранние рассказы Паустовского приводили к выводу об ирреальности красоты.

Но «мир полуденных стран» недолго тяготел над писателем. Вокруг шумела жизнь, создавался новый мир труда, подвига, дружбы, любви. Паустовский оказался в чрезвычайно целительной для него среде одесских писателей и журналистов, талантливо и дружно делавших в голодные 20-е годы свою газету «Моряк». Было здесь веселье, «розыгрыши» и с избытком романтика, но было и другое: самоотверженная любовь к делу, подлинная человечность, щедрое жизнелюбие и благоговейное чувство к искусству и литературе. Осуществление идеала гармоничной жизни, о котором пока еще грезил молодой писатель, каждый день происходило рядом, вокруг, в деятельности человека, перекраивающего мир, природу, по-новому утверждающего свое «я» в коллективе и в себе самом. Осознание этого нового человека нового общества в его призвании изменить мир, творить счастье на земле помогло Паустовскому, оказалось решающим в его идейной и эстетической эволюции. Основным требованием эстетики Паустовского позже станет воспитание этого человека, стремление отдать все силы тому, чтобы человек стал счастливым.

Человек и родина, человек и природа — эти темы привлекли пристальное внимание художника. Только

приняв родину, обновленную революцией, как землю, где человек строит свое счастье, Паустовский приходит к пониманию философии природы в ее революционном значении, как торжества человека над природой, пересоздания земли во имя общего блага, к утверждению патриотической идеи в творчестве.

Природа у художника-романтика сперва воспринимается просто как сфера красоты, живой мир красок. Постепенно Паустовский приходит к более глубокому, обобщенному пониманию природы как символа родины.

У раннего Паустовского прекрасное и родина не только не воспринимаются вместе, но, наоборот, противополагаются. Круг поисков счастья, красоты замкнут внутренними переживаниями личности. Тщетность поисков определяется противопоставлением героями своего узкого мирка эстетических переживаний атмосфере жизни. В ранних рассказах мир прекрасного ирреален, поиски его уводят в далекие страны с заманчивыми названиями. И даже в рассказах о классовой борьбе, где остро ставится социальная тема, эта революционная тема не связывается с мотивом родины.

Но уже в первом рассказе Паустовского «На воде» (1912) в пейзажной зарисовке есть робкая попытка передать мотив несчастной родины через природу. Художник ищет красоту, любовь вокруг себя и не находит. Если родина, народ несчастны, откуда взяться красоте? Поэтому и так грустна природа в этом рассказе: «Шелестят березки, такие нежные, девственные, как на картинах Нестерова, трепещут потемневшей, опадающей листвой» [2]. Этот трогательный пейзаж в контексте рассказа с его мотивом потерянности, хаоса жизни, безысходности воспринимается как образ родины, жалкой своей незащищенностью.

Но поиски счастливой жизни, гармонии мира и личности, «солнца полуденных стран» — иллюзорного счастья вне действительности, вне своей страны почти одновременно рождают протест художника против призрачной мечты, сусальности ненастоящей красоты. Таков чрезвычайно противоречивый путь от «Белых облаков» к «Лихорадке», «Этикеткам для колониальных товаров» и дальше к «Морской прививке». В «Белых облаках» пре-

[2] «Огни», Киев, 1912, № 32, стр. 5.

красное — не только вне родины, но и вне реальной жизни вообще. «Мэри, я нашел свою родину», — говорит Парнель. И далее: «Облака старым серебром отражались на мокрых песках, излучали томительный свет» [3]. Его родина — страна грез, сотканная из облаков и света.

Впервые в новелле «Лихорадка» появляется мотив преобразования природы в его соотнесении с новой, советской родиной.

Но только в начале 30-х годов, став действительным энтузиастом преобразования природы, Паустовский становится певцом социалистической родины, родного края.

В «Лихорадке» отчетливо намечены две линии отношения Паустовского к природе: природа — друг, источник красоты и стихия, враждебная человеку.

Такое двойственное отношение к природе имеет свою традицию в истории литературы и философской мысли. Две крайние точки зрения были выражены в философской системе Вольтера и Руссо. Вольтер ненавидел в природе жестокую слепую стихию, враждебную человеческому разуму, стихию, воплощавшую в мире царство зла. Руссоизм призывал к преклонению перед храмом природы (противопоставление природы культуре общества у Руссо связано с отрицанием цивилизации). С одной стороны — культ природы, природа как источник созерцания, с другой — возвеличение разума.

Марксистская философия утвердила единство человека с природой. «Таким образом, *общество*, — писал Маркс, — есть законченное существенное единство человека с природой, подлинное воскресение природы, завершенный натурализм человека и завершенный гуманизм природы» [4]. Об этом же единстве пишет Энгельс: «Мир, который был нам до сих пор так чужд, природа, скрытые силы которой пугали нас, как страшные привидения, — как родственны, как близки стали они нам теперь... Природа раскрывается перед нами и кричит нам: Не бегите от меня, я не отвержена, я не отреклась от истины, придите и смотрите, ведь именно ваша внутрен-

[3] К. Паустовский. Встречные корабли. М., 1928, стр. 83.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. III, стр. 623.

няя сущность дает мне жизнерадостность и юношескую красоту!» [5].

Подлинное достижение этого основного принципа в понимании философии природы — единство человека и природы на новой основе покорения природы — мы находим в литературе социалистического реализма, начиная с Горького.

Постижение природы — путь к постижению сущности бытия. Пристальное внимание к пейзажу Пушкина, Тургенева, Толстого, Чехова в классической русской литературе отнюдь не просто дань красоте родного края. Через философию природы решаются в их творчестве вопросы социальные, моральные, эстетические. И здесь встает вопрос об отношении человека к природе.

Символом родины воспринимаются великолепные пейзажи Тургенева. «Художественным образом родины» назвал Гончаров его «Записки охотника». Однако у Тургенева общий оптимистический взгляд на природу «перебивается» пессимистическими нотками (особенно на закате творчества) о беспомощности человека перед природой. Таков, например, пафос стихотворения в прозе «Природа» — природа смеется над самонадеянностью человека, он игрушка природы, «бессмертной стихии», и одновременно любимый сын ее. Здесь интересно вспомнить и бунинский мотив бренности человеческой жизни перед вечной жизнью природы («Тишина»). Тургенев подчеркивал и чисто эстетическую функцию природы как стихии чистой красоты: «Любите природу, — писал он, — не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам *сама по себе* мила и дорога, и вы ее поймете» (курсив мой. — *Е. А.*) [6]. Чувство родины у Тургенева тесно связано со стихией народной жизни и чувством русской природы. «Кто мне растолкует, — писал он, — то отрадное чувство, которое всякий раз овладевает мной, когда я с высоты Висельной горы открываю Мценск? В этом зрелище нет ничего особенно пленительного, а мне весело. Это и есть чувство родины» [7].

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. II, стр. 164—165.

[6] И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах, т. 5. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 416.

[7] Там же, т. 4, стр. 315.

У Чехова совершенная гармония в природе резко контрастирует с безобразием жизни. Призыв к красоте жизни у Чехова выражен аллегорически (здесь «жалоба» степи — образа «прекрасной суровой родины», мечта писателя о богатырях, достойных красоты этой степи) и в лирических авторских отступлениях, и в монологах героев. Философия природы Чехова такова: «Человеку нужен... весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа» [8]. Горечью о напрасно гибнущих в народе созидательных силах и верой в то, что цветущей земле суждено достойное будущее, проникнута чеховская «Степь», где с огромной лирической силой выражена мысль о гибнущей красоте в мире, где несвободен человек: «...душа дает отклик прекрасной суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый безнадежный призыв: певца! певца!» [9] Эта же мысль выражена в «Дяде Ване» устами Астрова: «Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы приумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал» [10].

У Толстого более отчетлив морально-философский план: природа как исцеляющая, очищающая стихия, как контраст к несвободе, скованности человека в этой жизни. Руссоизм Толстого — вера в то, что от моральных недугов человека может исцелить лишь природа, — по существу заводит в тупик, ибо в конце концов его герой остается со своими противоречиями. Такова духовная драма Оленина в «Казаках» (здесь особенно рельефно проходит философская мысль о возвышающей и обновляющей стихии природы), так и не сумевшего приобщиться к жизни людей, близких природе. Но если человек пассивен, то возвращение его к естественности природы приводит к примитивизации, опрощению (таков Ерошка).

[8] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. в двадцати томах, т. 9. М., 1948, стр. 269.

[9] Там же, т. 7, стр. 52.

[10] Там же, т. 11, стр. 204.

Горький решал эту проблему с новых позиций писателя революционного искусства. У Вольтера и Руссо природа только друг или только враг, у Горького она и друг и враг одновременно, сфера созидательной жизни и разрушительной стихии. Проблему отношения человека к природе Горький рассматривает как революционный художник: только свободный человек может властвовать над природой, покорить ее. «Космические катастрофы не так значительны, как социальные» [11], — пишет он. В дореволюционной действительности природа для Горького — еще одно звено порабощения угнетенного человека. Победа над социальным злом приводит к новому осмыслению проблемы человек — природа. Человек становится преобразователем своей земли, разрушительная стихия же подчиняется труду, разуму свободного человека.

Связь с природой в социалистическую эпоху знаменует величие человека, вставшего над природой, чтобы восхищаться ею, познавать ее и повелевать. Ранее маленький беспомощный человечек ныне раскован, велик. Он стал хозяином природы: «Надо звать к жизни, надо ясно почувствовать и осознать свою связь с природой, а главное, — с великим человеческим коллективом, и тогда мы станем бодрыми, сильными и будем хозяевами жизни, а не рабами» [12].

В советской литературе борьба *за природу для человека* приобрела как никогда актуальный характер. И горьковская формула — природа друг или враг, — утратив социальную остроту лишь в смысле борьбы за свободу порабощенного человека, получила более активное этическое и эстетическое звучание.

Научное знание и живое созерцание природы надо сочетать с борьбой за умную природу для человека: «Есть поэзия «слияния с природой», — писал Горький, — погружения в ее краски и линии, это — поэзия пассивного подчинения данному зрением и умозрением. . . Но есть поэзия преодоления сил природы силою воли человека, поэзия обогащения жизни разумом и воображением, она величественна и трагична, она возбуждает волю к деянию, это — поэзия борцов против мертвой окаменевшей действитель-

[11] М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 24. М., 1949—1955, стр. 267.

[12] Там же, т. 29, стр. 292.

ности для создателей новых форм социальной жизни, новых идей»[13].

Здесь выражена идея активного отношения к природе, пересоздания ее, подчинения человеку социалистического общества.

Именно в этом направлении шли поиски молодого Паустовского. В «Лихорадке» болезненно-экзотической красоте тропиков, каучуковых плантаций, выжимающих у рабочих последние силы, противопоставляется новая, революционная Россия, родина, куда возвращается герой — Миронов со смелыми планами преобразования природы. Герой не приемлет рабского труда на каучуковых плантациях в Бразилии. Возглавив бунт рабочих, он едет на родину, чтобы изменять климат и уничтожать пустыни.

В «Лихорадке» уже Паустовский придает экзотическому пейзажу нарочито отрицательную окраску: «В первобытном пару дымились леса и воспаленное разбухшее солнце» (IV, 327) или: «Ртутным блеском, глазами трупа светилась река» (IV, 328). Вспомнив восторженную филиппику экзотическим городам у Шифрина («Этикетки для колониальных товаров»), сравним ее со следующими размышлениями Миронова: «Амазонка, — подумал он вяло и сбивчиво. — Калоши «Треугольник» и самые прочные шины для «фордов». Детские соски. С гор, из какой-то республики Венецуэлы, ползет туман и такой запах, будто бы это не республика, а нью-йоркская аптека» (IV, 328). Или: «Я в Одессе, в России и плюю на амазонский каучук», «Будь трижды проклята Бразилия и вы, колониальные собаки! К дьяволу ваши соски и калоши» (IV, 329). Миронов развенчивает мир экзотики, противопоставляет ему родину, куда он возвращается, но и его мировосприятие двойственно. Временами в России его сердце сжимается от тоски, он во власти воспоминаний: «Лежа под солнцем, Миронов подолгу смотрел на пустое, освежающее небо, слушал дремотный морской шум и вспоминал до боли ясно: океан, желтые взгорья Санто-Марко, слюдяной блеск садов, ветки глицинии, ливни, запах ванили...» (IV, 345).

Тема мечты и действительности проходит через все творчество Паустовского. Она связана и с поисками родины и ее обретения, с познанием красоты подлинной и

[13] Там же, т. 17, стр. 190.

мнимой. Миронов обретает родину, но происходит это чисто умозрительно, хотя сюжетно предполагаемая деятельность героя связана с преобразованием природы на родине.

Герой еще на двух берегах: один берег призрачного счастья в экзотических странах, другой — активного, реального счастья на своей родине. По существу противоречивость характера Миронова, его отношение к экзотике — это в какой-то степени противоречивость позиции самого Паустовского. Беспощадно развенчивая экзотику, свое неверное представление о романтическом идеале, он все еще ищет новые критерии прекрасного. Миронов только мечтает о грандиозных планах преобразования природы: «Вы представляете, что будет здесь через полвека? По берегам Днепра мы вырастим бамбуковые леса и кофейные плантации в Таганроге. Я видел вишни величиной с яблоко и песчаную пустыню, зеленую и сочную от кактусовых зарослей. Здесь будет то же» (IV, 343).

Писатель еще не настолько владеет новой темой, чтобы раскрыть героя в действии. Но в рассказе намечается, наконец, серьезная попытка преодолеть тот разрыв между мечтой и действительностью, который характерен для всех его ранних произведений. Отталкиваясь от чужой природы, развенчав мечту о прекрасном вне родины и вне действительности, Паустовский вплотную подходит к мысли, что находить и создавать красоту человек должен на родной земле. Писатель постепенно расстается со своими ложноромантическими иллюзиями.

Примечательно, что и в «Романтиках», где герой проходит испытание войной в поисках смысла жизни, патриотический мотив оттеснен внутренними переживаниями Максимова. Чувство родины у героев «Романтиков», как, очевидно, и у самого автора, ограничено исторической и социальной близорукостью. Об этом говорит сам Паустовский в «Начале неведомого века», описывая именно этот период жизни. Война, революция, эпохальные события принимались лишь эмоционально, вымышленная жизнь казалась заманчивее подлинной. Родина воспринимается в «Романтиках» вне народа, его революционных судеб, в рамках абстрактно-гуманистического идеала.

Патриотическая тема приобретает настоящее звучание позже. В знакомстве с русской деревней, крестьянскими избами, милым и суровым бытом народа, в осознании же-

стокости войны к герою «Повести о жизни» приходит чувство родины: «Без чувства своей страны — особенной, очень дорогой и милой в каждой ее мелочи — нет настоящего человеческого характера... И нет ничего омерзительнее, чем равнодушие человека к своей стране, ее прошлому, настоящему и будущему, к ее языку, быту, к ее лесам и полям, к ее селениям и людям, будь они гении или деревенские сапожники» (III, 351—352). Рядом с образом родины, полным огромной художественной силы, дается описание эмиграции: пароход навсегда увозит от родной земли людей, согласившихся на добровольное изгнание. Здесь патриотический мотив передан не только и не столько через природу, сколько лирической интонацией.

Ключ к пониманию противоречий раннего Паустовского — в изучении его пути художника-романтика. И здесь мы должны ненадолго окунуться в споры о романтизме, начавшиеся в советской литературе в 30-х годах и неумолкающие по сей день.

Рождение революционного искусства связано с романтическими тенденциями, ибо сама эпоха, атмосфера 20-х годов, разрушение старого и строительство нового мира давали богатейшую пищу для фантазии и романтической героизации времени. Романтическая патетика органически вошла в художественную систему Вс. Иванова, А. Серафимовича, Вс. Вишневского, Б. Лавренева, И. Бабеля.

Однако в период становления социалистической литературы, когда огромные пласты нового материала еще не были осмыслены должным образом в художественной практике, романтический пафос где-то смыкался с односторонним, эмоциональным восприятием революционной действительности. Видимо, такое изображение современности, в котором не хватало вскрытия глубинных процессов жизни (что с наибольшей силой могло воплотить реалистическое искусство), не удовлетворяло А. Фадеева [14], выступившего, как известно, против романтизма в социалистической литературе. С другой стороны, в этот период

[14] См.: А. Фадеев. Долой Шиллера. — «Литературная газета», 28 октября 1929 г.

Фадеев разделял заблуждения критиков, отождествлявших мировоззрение с художественным методом. В результате романтизм сводился к идеализму, «искажающему и мистифицирующему действительность». Очень характерна в этом отношении и декларация РАППовцев: «Диалектик-материалист не нуждается в дополнительном снабжении его романтикой, ибо он вовсе не чувствует себя погрязшим в каких-то серых буднях» [15].

Эти теоретические заблуждения принесли серьезный вред не только развитию литературоведческой науки, но и правильной оценке творчества писателей-романтиков, тем самым ограничивая широкий и вольный процесс развития и обогащения социалистической литературы. Многие критики пытались во что бы то ни стало втиснуть в реалистические рамки раннего Горького, «приземляли» творчество Бабеля, Довженко, часто неверная оценка давалась писательскому пути Паустовского, на время оказавшегося по существу выключенным из общего литературного процесса.

В преддверии Первого съезда советских писателей разгорелась полемика о романтизме, где резко негативную позицию заняли теоретики РАППа, объявившие романтизм идеализмом. Полемическая страстность противоположной тенденции особенно ярко выразилась в выступлениях Вс. Вишневского, утверждавшего, что романтизм есть высшая после реализма ступень, стержневое направление искусства. В защиту романтизма горячо выступил М. Горький. Романтизм, по определению Горького, вошел составной частью в литературу социалистического реализма. «Это слияние романтизма и реализма, — писал Горький, — особенно характерно для нашей большой литературы, оно и придает ей ту оригинальность, ту силу, которая все более заметно и глубоко влияет на литературу всего мира» [16].

Вишневский, Яновский, Бабель, Багрицкий, Паустовский ввели в литературу исключительных героев, раскрывающих богатство своего внутреннего мира в напряженных исключительных конфликтах, ярко субъективных авторских оценках, эмоционально приподнятое осмысле-

[15] Н. Плиско, Ф. Левин. В плену буржуазного литературоведения. — «Литературная газета», 23 августа 1932 г.

[16] М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 471.

ние событий, гиперболичность, броскость и остроту образов, ситуаций, жизненных связей. Но это не означало отхода от художественной правды.

Романтизм социалистической литературы имел качественно новый характер по сравнению с романтизмом прошлого. Революционный романтизм досоциалистической литературы неизбежно отталкивался от идеала, оторванного от реальной действительности, абстрагированного от настоящего и будущего. В литературе социалистического реализма идеал прекрасного имеет реальную перспективу к осуществлению. Поэтому романтики, утверждая в своем творчестве идеал красоты, не отрываются от реальной жизненной основы, напротив, выражают активное стремление приблизить будущее, перенести из него в настоящее все, что можно перенести, как об этом мечтал Чернышевский.

Но факт реальности романтического идеала дал возможность противникам романтизма провозгласить отмирание романтизма в связи с «совпадением идеала и действительности», романтизацию рассматривать как приукрашивание, а в романтическом идеале видеть проявление дуализма и идеализма [17]. Эту точку зрения отстаивает А. Упит [18], который, кстати, взял на вооружение и устаревшую порочную аналогию: реализм — материализм, романтизм — идеализм. Здесь стремление к идеалу неверно выдается за осуществление идеала, тем самым как бы снимается стимул развития в жизни и литературе социалистического реализма. Поддерживает эту позицию и Т. Павлов: «Социалистический реализм не может содержать в себе никаких элементов или сторон романтизма» [19]. Налицо смешение понятий метода и стиля, метода и мировоззрения. Полемизируя с тенденцией растворения стиля в методе, Л. Новиченко в статье «О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма» пишет: «В категории художественного метода находят выражение общие закономерности творческого процесса художников, т. е. главные принципы

[17] См. дискуссию о социалистическом реализме («Октябрь», 1947, № 7, 8, 12; 1948, № 5, 9 и сб. «Проблемы социалистического реализма». М., 1948).

[13] См.: А. Упит. Вопросы социалистического реализма в литературе. Рига, 1959.

[19] Сб. «Творческий метод». М., 1960, стр. 68.

отбора, изображения и оценки жизненных явлений, определяемые мировоззрением художника и эстетическими качествами самой действительности»[20], и еще: «Стиль формируется не только факторами чисто мировоззренческого характера, но и всем жизненным и духовным опытом художника, в том числе особенностями его психического склада. В складывании стиля важную роль играют и эстетические традиции (национальные), ориентация писателя, определяемая и политической позицией, и философскими взглядами. Но нельзя трактовать понятие стиля узко-формально, вне идейной определенности»[21].

Вопрос о романтизме стоял на II съезде советских писателей, обсуждался во время дискуссии, предшествовавшей III съезду, организованной Институтом мировой литературы имени Горького, и на III съезде, где более или менее четко были определены границы романтического стиля, утвержденного в своих правах в рамках литературы социалистического реализма. Л. Тимофеев выдвинул следующую формулировку романтического стиля: «Наряду с понятием метода выдвинуть понятие реалистического и романтического типа творчества, которые в самых разнообразных формах и соотношениях будут проявляться в любом методе. . .»[22] Однако проблемы романтического начала в литературе социалистического реализма, романтической стилевой линии в советской литературе поныне остаются наименее разработанными в литературоведении. Об этом справедливо писал в статье, предварявшей дискуссию 1963 г., «К спорам о романтизме» А. Соколов[23]. Участники дискуссии, казалось бы, признали, что «романтическая тенденция ныне сохранилась не только как наследие»[24]. Но, к сожалению, ее развитие в нынешней литературе как плодотворного стилевого течения не стало предметом обсуждения упомянутой дискуссии.

Особый интерес по широте и теоретической смелости выдвигаемых проблем представляет дискуссия по актуальным вопросам социалистического реализма (1967). По-

[20] «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 46.
[21] Сб. «Проблемы социалистического реализма». М., 1961, стр. 51.
[22] Там же, стр. 46.
[23] «Вопросы литературы», 1963, № 7.
[24] Там же, 1964, № 9.

жалуй, научное осмысление романтической литературы было одним из важнейших «эпицентров» дискуссии. Наиболее спорной, на наш взгляд, явилась точка зрения А. И. Овчаренко о социалистическом романтизме как полноправном творческом методе (наряду с социалистическим реализмом) в нашей литературе. Овчаренко во многом прав, когда говорит о противоречивости выводов ряда исследователей творчества писателей-романтиков, о нечеткости выводов, касающихся отличий стиля и метода, о вольном обращении с литературоведческими терминами. В самом деле, о романтизме часто говорят то как об эмоциональной окрашенности, то стилевом течении, то в порядке противопоставления реализму и т. д. Овчаренко считает, что особенности романтического воспроизведения действительности, способы отражения мира настолько своеобразны, что дают право «воспринимать романтизм как эстетически самостоятельное явление». Нам представляется, что сторонники тенденции двух методов в социалистической литературе сужают понятие метода (а заодно и стиля), а тем более такого, качественно нового метода, как социалистический реализм. У советских писателей-романтиков нет иных, нежели у «реалистов», принципов осмысления действительности, исторических процессов бытия. Уход от конкретности, избирательность романтического художественного мышления, обращение к условным формам в социалистическом искусстве не связаны с особым типом мировосприятия, отвлеченностью эстетического идеала и прочих характерных признаков досоциалистического романтизма. Но, теряя все эти особенности романтического искусства и приобретая новое качество, «социалистический романтизм» утрачивает и силу метода, ибо, повторяем, принципиально отличного в художественном осмыслении мира у социалистического романтизма нет. Справедлива поэтому позиция Л. Тимофеева и Г. Ломидзе, подчеркнувших принципиальную близость писателей «реалистов» и «романтиков» в решении основных жизненных проблем, не выходящих за пределы социальной причинности современной эпохи. Г. Ломидзе останавливает внимание на изменениях, которые претерпевает романтизм в социалистическом искусстве. «Происходит не отпочкование романтизма от реализма, а преобразование самой природы романтизма. Обретая иные качества, приобретая иные художественные опоры, он не

удаляется, а приближается к реализму, проникается аналитическим, исследовательским пафосом»[25].

Изучение этих новых качеств романтизма не как метода, и, с другой стороны, не как индивидуальной манеры писателя, но как стилевой линии внутри литературы социалистического реализма, при изучении творческой практики писателя-романтика открывает возможности конкретного представления о тенденциях и перспективности данного стилевого направления. В связи с проблемой романтизма дискутируется и вопрос об условности в современном искусстве, в литературе социалистического реализма.

Еще Горький, призывая к становлению «третьей действительности», говорил о разнообразии новых форм, разумеется, в соответствии с правдой жизни. Об этом же писал А. Фадеев: «Жизнь нашу и завтрашний день наш можно изображать и в форме, родственной классическим реалистическим романам, т. е. на бытовой основе, и в форме, родственной «Фаусту» или «Демону», т. е. в форме романтической или сказочной, или условной, в общем в любой форме, позволяющей видеть *правду*»[26] (курсив мой. — *Е. А.*).

Пересмотрев свою точку зрения на романтизм, А. Фадеев вслед за Горьким ратует за разнообразие стилей в литературе социалистического реализма.

Таким образом, воспроизведение художественной правды является главным мерилом общественной значимости произведения, романтического или реалистического, однако правды, понимаемой не как правдоподобие, буквальное соответствие явлениям жизни, но отражение глубинных жизненных связей и закономерностей.

В сфере романтического осмысления жизни отчетливо выступала противоречивость Паустовского раннего периода: с одной стороны, эстетизация действительности, ложное понятие об идеале, подмена прекрасного экзотическим, с другой — прорыв к жизненному искусству, к достоверности эстетического идеала, понимание прекрасного как красоты человеческих усилий создать новую жизнь, духовно возродиться.

[25] Г. Ломидзе. Необходима ясность. — «Литературная газета», 29 марта 1967 г.

[26] А. Фадеев. За тридцать лет. М., 1959, стр. 663.

Имя раннего Паустовского прочно связывается критикой с Александром Грином. Сам писатель неоднократно возвращался к судьбе этого художника-романтика в своих рассказах, повестях, статьях. В 20—40-е годы, когда творчество Грина не только замалчивалось, но и осуждалось с позиций «ультрареалистических»[27], в критике единодушно отмечалось его пагубное влияние на Паустовского.

Обращаясь ныне к творчеству А. Грина, мы не можем, естественно, согласиться с этими оценками. Не говоря уже о том, что художественные взгляды Паустовского формировались не только под влиянием книг: здесь и романтическая настроенность натуры, и неумение разобраться в сложной эпохе, и, наконец, если говорить о книгах, — образцы западной романтики: Дж. Конрад, Э. По. «Перечитывая только что написанный рассказ, — вспоминает Паустовский в «Книге скитаний», — . . . я замечал, что он сделан хотя и из добротных, но все же из отходов какого-нибудь любимого мною в то время писателя, в частности, из отходов Джозефа Конрада (на что мне впервые указал Бабель)»[28].

Но признавая в какой-то мере среди других писателей влияние на Паустовского Грина, мы должны различать две стороны этого влияния.

Грин тяготел к этическому решению социальных конфликтов, но его романтический идеал был оторван от реальной жизни, и ранний Паустовский не остался чужд этой экзотической романтике. Однако воспринял он и удивительно светлый гуманистический дух гриновских героев, их порыв к свету, к счастливой жизни, атмосферу мужества и духовной чистоты его книг, пронизанных верой в силу и красоту человека.

В «Книге скитаний» Паустовский с волнением вспоминает свою первую и единственную встречу с Грином в

[27] См., напр., статью Г. Лелевича «На облачном берегу» («Печать и революция», 1925, кн. 7), где Грин расценивается как реакционный романтик, эпигон Гофмана, писатель с вредными тенденциями в литературе, с «патологическим мироощущением» и т. д. Правильную оценку А. Грина см. в сб. «Литературно-критические статьи» М. Щеглова, в статье «Корабли Ал. Грина» (М., 1965), в предисловии К. Паустовского к «Избранному» А. Грина (М., 1957) «Жизнь Ал. Грина» (К. Паустовский. Собр. соч., т. V), в кн.: В. Ковский. Преображение действительности. Фрунзе, 1966.

[28] К. Паустовский. Книга скитаний. М., 1964, стр. 99.

редакции «Гудка» в Москве. Он молчал, ничем не выдав своего смятения и той бури чувств, которая была вызвана встречей с любимым писателем, «... хотя мне (Паустовскому. — *Е. А.*) страшно хотелось сказать ему, как он украсил мою юность крылатым своим воображением, какие волшебные страны цвели, никогда не отцветая, в его рассказах, какие океаны блистали и шумели на тысячи и тысячи миль, баюкая бесстрашные и молодые сердца... Я только думал и писал о нем, сознавая, что это слишком малая дань моей благодарности Грину за тот щедрый подарок, какой он бескорыстно оставил всем мечтателям и поэтам» [29].

Паустовскому Грин был близок как художник, виртуозно сочетающий фантазию с реальным действием, тонкий психолог, как человек, сумевший пронести через трудный свой путь мечту и мальчишески пылкую любовь к людям. «Если отнять у человека способность мечтать, то отпадет одна из самых мощных побудительных причин, рождающих культуру, искусство, науку и желание борьбы во имя прекрасного будущего», — писал Паустовский в предисловии к книге А. Грина [30], тем самым положительно ответив на свой же вопрос «нужны ли нашему времени писатели-мечтатели».

Очень характерно в этом отношении признание Э. Багрицкого, под которым не колеблясь подписался бы и Паустовский: «Он (Грин. — *Е. А.*) научил меня мужеству и радости жизни» [31].

Грин умер рано, когда контакт его с новой, социалистической жизнью только стал намечаться. Страшная жизнь «в людях», скитания, нищенство, адский труд, унижения, через которые ему пришлось пройти, рождали у писателя неприятие действительности, бегство в фантастическую страну, сотканную из света. Грин — убежденный фантаст, чьи поиски красоты уводят в мир праздничных грез. Но мечта его не бесплодна, не беспочвенна, ибо при определенном скептицизме, горечи, рожденной тоской по счастливой жизни и людям, объективно пафос его творчества глубоко оптимистичен. Неверно, например, ут-

[29] К. Паустовский. Книга скитаний, стр. 68—69.

[30] А. Грин. Избранное, стр. 16.

[31] ЦГАЛИ, письма писателей в изд-ве «Советский писатель», 1934, ф. 127, ед. хр. 210.

верждение Л. Егоровой [32], что Грин принадлежит к числу «утешителей» типа Луки, проповедующего на самом деле примирение с действительностью. Напротив, если, продолжив аналогию, вспомнить горьковского Сатина с его призывом к гордому человеку, то же можно сказать о Грине: апология гордого, смелого человека, которую мы находим в его книгах, не подходит к философии утешительства, ибо они сильны страстным порывом к добру, счастью и справедливости.

Очевидна общность писательских судеб, близость художественных принципов Паустовского, И. Бабеля и Э. Багрицкого 20-х годов.

Паустовский неоднократно признавался, что своими творческими учителями считает Горького, Пришвина, Бабеля и Багрицкого, «прокладывающих в нашей литературе линию советского романтизма» [33].

Бабель, Багрицкий, Катаев, Славин, Ильф, Гехт — славная плеяда писателей-«черноморцев», которых Паустовский не устает вспоминать в своих книгах. Безмерно талантливые, неистощимые на шутку, мальчишескую выходку, — они-то и «делали погоду» в той первой писательской среде, в которую попал молодой Паустовский.

«На побережье Эгейского моря, — пишет в «Золотой розе» Паустовский, — живет живописное племя «левантийцев» — веселых и деятельных людей... У нас в Советском Союзе есть свои «левантийцы». Это «черноморцы» — тоже люди разных народов, но одинаково жизнерадостные, насмешливые, смелые и влюбленные без памяти в свое Черное море, в сухое солнце, портовую жизнь, в «Одессу-маму», в абрикосы и кавуны, в пестрое кипение береговой жизни» (II, 674—675).

С юмором вспоминает Паустовский, как в голодной и веселой Одессе 20-х годов они все делали газету, печатая ее на обороте разноцветных чайных бандеролей, а позже так же весело и зло создавали четвертую полосу московского «Гудка».

Сочное, полноценное чувство жизни, молодости, острое ощущение языка впервые появилось у Паустовского именно здесь, в окружении черноморских литературных

[32] См.: Л. Егорова. Константин Паустовский. Очерк творчества, МГПИ им. В. И. Ленина, 1960 (диссертация).
[33] ЦГАЛИ, ф. 2119, оп. 1, ед. хр. 5, л. 105.

«богатырей». Конечно же, не просто обаятельными, щедро одаренными жизнью людьми были для Паустовского Бабель, Багрицкий. У Бабеля он всю свою жизнь учился мастерству, отточенности и емкости образа, пластичной живописности верно схваченной детали, лаконизму и, главное, правде искусства. Паустовский вспоминает слова Бабеля: «Я не умею выдумывать. Я должен знать все до последней прожилки, иначе я не смогу написать. На моем щите вырезан девиз — «подлинность!» [34].

Багрицкий — поэт, а поэзия — та область искусства, особенную, исключительную любовь к которой Паустовский пронес сквозь всю жизнь. Поэтические ассоциации, строки стихов Блока, Баратынского, Пушкина, Лермонтова, — все это неотъемлемая живая струя его прозы. «Он (Багрицкий) был веселым феодалом государства поэзии, — пишет Паустовский. — Он проходил по лугам этой страны, сбивая пыльцу с высоких перезревших цветов, прищурившись от солнечного света, сея богатства широкой рукой. И может быть к нему больше подходило слово «певец», чем «поэт» [35]. Паустовский с трепетом вспоминает период жизни в Москве, когда Багрицкий приехал из Одессы и расположился у него «постоем». Он великолепно читал и знал поэзию. И оба они самозабвенно были влюблены в литературу. У раннего Багрицкого была та же склонность к исключительным ситуациям, романтическим героям, живописному языку, что и у Паустовского. Работая в одесской газете «Моряк», они приобщались к реальной революционной жизни большого портового города и всей страны. Но как писатели-романтики они жили еще в мире абстрактных, романтических образов, привлекавших своей необычностью (сравним, например, «Сказание о море, матросах и Летучем голландце» Багрицкого с «Белыми облаками» Паустовского). В харчевню к матросам заходит капитан призрачного корабля и кладет розу на грубый стол. Сейчас же сквозь лепестки проступают чарующие очертания города:

И в чаду и в запахе плавучем
Развернулся город незнакомый,
Пестрый и широкий, будто птица

[34] К. Паустовский. Время больших ожиданий. Одесса, 1961, стр. 133.

[35] К. Паустовский, Книга скитаний, стр. 80.

К берегу песчаному прильнула,
Распустила хвост и разбросала
Крылья разноцветные, а шею
Протянула к влаге, чтоб напиться [36].

Но роза осыпается, видение исчезает и еще резче выделяется реальная обстановка: «Утлое окно, сырые бревна низких стен и грубая посуда». Так же и у Паустовского в «Белых облаках»: рассеивается мираж капитана Егорова, и вместо праздничного города из блеска и облаков он видит унылое море, промозглое небо и поржавевший миноносец в порту. Таков круг далеких от жизни литературных реминисценций писателей-романтиков, уводящих в мир грез.

Багрицкий, как и Паустовский, в трудных поисках своего места в революции приходит к подлинному пониманию революционной нови, как мира борьбы и созидания. Однако процесс формирования революционного миросозерцания у Багрицкого происходит быстрее и интенсивней. Уже в «Думе про Опанаса» (1926) подлинные герои революции вытесняют книжных, рассеивается «старая романтика — черное перо». В дальнейшем — это простые люди разных профессий, живые товарищи по борьбе с пошлостью и мещанством, пересоздающие облик земли. «Механики, чекисты, рыбоводы, я ваш товарищ, мы одной породы» [37], — так определяет поэт свое место в созидательной армии советских людей.

Для Бабеля характерно ви́дение эпохи в сложном сплетении героического и трагического, безобразного и прекрасного, великого и малого, старого и нового. Он шел к своей «Конармии», к изображению в муках рождающегося человека новой морали, нового общества, к постижению революционной гуманности, освобождаясь от экзотичности художественного мышления.

Эволюция таких художников-романтиков, как Грин, Бабель, Багрицкий, чрезвычайно индивидуальных по своему творческому облику, симптоматична для понимания пути романтика Паустовского.

«Меня дразнит земля, — писал Грин. — Океаны ее огромны, острова бесчисленны, и масса таинственных, смер-

[36] Э. Багрицкий. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1964, стр. 287.
[37] Э. Багрицкий. Стихи и поэмы. М., 1956, стр. 144.

тельно любопытных уголков»[38]. Признание это очень характерно для Грина. Жадность увидеть, узнать землю, мир и не просто увидеть, а открыть его заново и заразить этим восприятием читателя проходит через все книги Грина.

Грина часто упрекали в том, что стран, описанных им, нет на карте, нет портов Лисс и Зурбаган, что его пейзаж лишен подлинности. Но, не говоря уже о том, что в подробном описании гриновских сказочных городов и земель легко угадываются самые реальные «прототипы» (Севастополь, Феодосия), Грин так умело сочетает объективно точное описание с субъективной окрашенностью, что в реальность его природы веришь. Природа Грина увидена и изображена свежим взглядом писателя-романтика, полна ослепительных красок жизни.

Близость обоих писателей сказывается прежде всего в этой романтической приподнятости, поэтичности восприятия природы, оптимистической окрашенности пейзажа, в широком привлечении картин природы для передачи настроения героя, общей лирической интонации, в психологизации пейзажа и т. д.

В этом отношении характерен пейзаж в «Алых парусах» Грина, наиболее поэтичном и оптимистическом его произведении. Вот Ассоль идет к морю, идет навстречу своему счастью, сейчас осуществится ее мечта, она увидит корабль с алыми парусами. Открытая навстречу добру ее душа жаждет общения со всем живым, с миром природы, она беседует с деревьями, цветами, животными: Ассоль говорила с теми, кого понимала и видела, а понимала и видела она сейчас весь мир. Далее идет описание моря: «Тем временем море, обведенное по горизонту золотой нитью, еще спало: лишь под обрывом, в лужах береговых ям, вздымалась и опадала вода. Стальной у берега цвет спящего океана переходил в синий и черный. За золотой нитью небо, вспыхивая, сияло огромным веером света; белые облака тронулись слабым румянцем. Тонкие божественные цветы светились в них. На черной дали легла уже трепетная снежная белизна; пена блестела, и багровый разрыв, вспыхнув средь золотой нити, бросил по океану к ногам Ассоль алую рябь.

[38] К. Паустовский. Предисловие к «Избранному» Грина, стр. 17.

Она села, подобрав ноги, с руками вокруг колен. Внимательно наклоняясь к морю, смотрела она на горизонт большими глазами, в которых не осталось уже ничего взрослого, — глазами ребенка. Все, чего она ждала так долго и горячо, делалось там, на краю света. Она видела в стране далеких пучин подводный холм, от поверхности его струились вверх вьющиеся растения; среди их круглых листьев, пронизанных у края стеблем, сияли причудливые цветы. Верхние листья блестели на поверхности океана, тот, кто ничего не знал, как знала Ассоль, видел лишь трепет и блеск» [39].

Точно увиденное в смене цветов, оттенков описание рассвета на море дается через романтическое восприятие героини. Постепенно реальный пейзаж начинает переплетаться с тем, что видит только Ассоль вторым, внутренним зрением поэтической натуры. «Причудливые цветы» на поверхности моря — это уже дань воображению Ассоль. Но именно распознавать необыкновенное, красоту там, где другой увидит только «трепет и блеск», и учит Грин всем поэтическим строем, эмоциональным пафосом, добрым и проницательным писательским зрением. Вместе с тем явно выражена романтическая окраска пейзажа в сгущенной субъективности, в необыкновенности картины.

Таким подчеркнуто своим ви́дением проникнуты и пейзажи раннего Паустовского. Это картины природы, преображенные поэтическим воображением писателя-романтика. Короткая пейзажная зарисовка из «Белых облаков» не воспринимается вне субъективной окраски: «Внезапной голубизной, бесшумными ливнями света пролилось небо, и воздух далеких берегов ударил в смеющиеся губы» [40].

Но в отличие от Грина Паустовский еще не овладел присущим ему в дальнейшем уменьем точно, в запахе, цвете, звуке передать пленивший его уголок природы так, чтобы он реально, осязаемо встал перед глазами. Пейзажи раннего Паустовского часто трудно представить, их функция — передать определенное настроение, психологическое состояние героя с помощью эмоционального эпитета, музыкального ключа.

[39] А. Грин. Избранное, стр. 150—151.
[40] К. Г. Паустовский. Встречные корабли, стр. 85.

И все же в этих пейзажах многое схвачено зорким глазом художника, найдены конкретные детали, придающие достоверность увиденному. Вот хотя бы пейзажная зарисовка из «Романтиков»: «Стояли особенные дни — синие и до конца прозрачные, освеженные ветром, будто бы мир был создан только сегодня. Над водой лежали тонкие облака. Такие облака предвещают засуху, недели иссушающей жары. Вода голубела на отмелях, в ней качались красные днища барок. Стальные носы броненосцев полоскала прозрачная крепкая волна» (I, 130). В этом пейзаже нет ни грана изысканности, вычурности. Здесь все предельно просто, даже в чем-то обыденно. Деловито объясняется, например, почему облака именно «тонкие», что это конкретно означает. И вместе с тем картина как бы омыта прозрачной свежестью не только этого дня, но молодым, непосредственным восприятием художника, который нашел самые точные слова, чтобы передать прозрачность, особенность дня — как будто «мир создан только сегодня», «красные днища барок, качающиеся в голубой воде». Перед нами живой мир, противостоящий экзотическим красивостям.

Но если романтизация пейзажа в зрелом творчестве порой угадывается лишь благодаря открытой поэтичности, лиризму, субъективной окрашенности, в ранних пейзажах она проявляется гораздо более явно и броско подчеркнутой гиперболизацией, пышной праздничностью, нередко перерастающими в любование экзотичностью, в эстетизацию.

Эволюция писателя-романтика шла в борьбе с рецидивами ложноромантического стиля в описаниях типа: «Ночи были залиты белым холодным пламенем, — отраженное солнце играло в гигантских голубых кристаллах океана. В душную тьму лились томные и страстные звоны старинных, перевитых лентами гитар» (IV, 340), или: «Пышное и томное солнце тяжелым загаром покрыло мрамор дворцов» [41], или, наконец, в «Романтиках»: «За окном голубой парчой лежали снега. В тронутом янтарями небе празднично вычерчивались горы» (I, 162).

Этот пафос слова и интонации, претенциозность сравнений и броскость метафор, прием гиперболизации в изображении пейзажа во многом сближает раннего Паустов-

[41] К. Г. Паустовский. Встречные корабли, стр. 89.

ского с Бабелем. Автора «Конармии» отличает пышная словесная живопись, сочность, колоритность красок, смелость, парадоксальность сравнений, динамичность, пластичность пейзажа, неотделимость его от сюжета новеллы.

Приведем на выбор несколько пейзажных зарисовок Бабеля: «Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами. Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу» [42], или «Песня плыла, как дым, и мы двигались навстречу закату. Его кипящие реки стекали по расшитым половицам крестьянских полей. Тишина розовела. Земля лежала, как кошачья спина, поросшая мерцающим мехом хлебов» [43]. Прежде всего, обращает на себя внимание ритмико-мелодический строй этих кусочков прозы, который передает и спокойную величавость природы, и вместе с тем настороженную напряженность, как бы ожидание чего-то. Сравнения броски, неожиданны, но не самоцельны. Солнце, например, сравнивается с отрубленной головой не в погоне за изысканностью стиля: это сравнение локально, оно ассоциируется с обстановкой сражения, где смерть витает над каждым. Точно так же соблюдена художественная логика в сравнении заката с штандартами.

«Сравнение должно быть точным, — вспоминает слова Бабеля Паустовский, — как логарифмическая линейка, и естественным, как запах укропа» [44].

Не столь нарочито парадоксальны, но так же красочны, образны, праздничные пейзажи раннего Горького. Пышность, обилие эпитетов, сочность красок горьковского пейзажа идут (как большей частью и у Бабеля) не от эстетства, а от полнокровно-чувственного восприятия жизни и природы. Тяготение к антропоморфизму, стремление очеловечить природу у Горького сочетается с пластичной передачей пейзажа, объективное описание с субъективной окрашенностью, четко выраженной лирической интонацией, очень близкой Паустовскому. Вот характерный для Горького пейзаж из «Сказок об Италии»: «Море блестит, словно шелк, густо расшитый серебром, и, чуть

[42] И. Бабель. Избранное. М., 1957, стр. 15.
[43] Там же, стр. 49.
[44] К. Паустовский. Время больших ожиданий, стр. 137.

касаясь набережной сонными движениями зеленоватых теплых волн, тихо поет мудрую песню об источнике жизни и счастья — солнце»[45]. Здесь поэтичность, романтическая приподнятость достигаются не только метафоричностью, но и ритмизацией прозы.

Паустовский учится у мастеров пейзажа не просто художественному мастерству, но умению подчинить пейзаж основной проблеме, сделать его одним из основных компонентов идейно-художественной структуры новеллы. В то же время уже на этом этапе пейзаж Паустовского несет печать своеобразия: писатель тяготеет к лирико-поэтическому пейзажу, к спокойной ритмической интонации, к акварельному рисунку в передаче настроения лирического героя. Приведем, например, пейзаж из «Этикеток. . .», не свободный от следов экзотичности, но с лирическим наполнением, переданным через ритмику, подбор эпитетов, музыкальную интонацию: «Я собирался уезжать. Перед отъездом я провел весь день у моря. Цвели олеандры. Их розовый цвет напомнил мне детство, бабушкин дом со стеклянной галереей, где пахло олеандрами, стоявшими в зеленых деревянных кадках. Детство с его солнечной тишиной в клумбах настурций, детство в необъятных золотых степях Украины.

Цвели олеандры и чай — желтоватый, как воск. Теплые туманы лениво шли с похолодевшего моря, синий воздух качался над городом свежей синей водой.

В духанах шипел на углях шашлык, сверкало белое вино, на кирпичные лица турок ложился бронзовый свет короткого дня.

Звуки раздавались над водой очень тонко, звенели, как задетая струна, и терялись в щелях влажных улиц, где дремали на солнце ишаки» (IV, 366—367).

Вслушаемся в ритмику фраз, плавную, тягуче-печальную, — она-то в основном создает этот лиризм, поэтичную нежность описаний. Ритмику можно легко уловить: «Цвели олеандры. Их розовый цвет» и дальше троекратное повторение слова «детство». Розовая окраска печальных цветов — олеандр будит воспоминание о прошлом и снова рефрен: «цвели олеандры», возвращающий героя к настоящему. Перед нами мир в цвете: розовом, желтом, синем, белом и, наконец, бронзовом; в звуках, запахах.

[45] М. Горький. Собр. соч., т. 10, стр. 15.

Правда, не все еще просто, естественно в ассоциативной цепи писателя, но пейзаж его уже трогает своей лирической настроенностью, эмоциональной взволнованностью.

Эволюция пейзажной лирики у Паустовского была связана не просто со становлением стиля, но с явлениями мировоззренческого характера, с формированием и трансформацией эстетического идеала.

Мы уже отмечали, что в ранних своих новеллах Паустовский подошел вплотную к плодотворным поискам красоты на родине. Свидетельством того, что писатель преодолел трудный порог исканий, заблуждений, вступая в новый период зрелости, явился знаменитый «Кара-Бугаз», а затем «Колхида», «Черное море». Паустовскому открылась действительность как эпоха созидания, обострилось ощущение социалистической страны как родины свободного человека и найденного счастья.

Правомерность поисков «необыкновенного», экзотического впервые была подвергнута испытанию, сомнению в рассказах «Этикетки для колониальных товаров» (1924) и «Лихорадка» (1925). Появление темы преобразования природы советским человеком ознаменовало новый период в творчестве, принципиальные изменения в системе эстетических взглядов писателя. Ложное понимание романтики, экзотика, цветистость постепенно уступали место романтической настроенности. «Я ушел от экзотики, — писал Паустовский, — но я не ушел от романтики и никогда от нее не уйду — от очистительного ее огня, порыва к человечности и душевной щедрости, от постоянного ее непокоя» (I, 9).

Новым и важным был отход от эстетского любования искусством. Но, идя к жизни от книжной романтики, воспитанный на первоклассных образцах литературы и искусства, Паустовский долго не мог отрешиться от околдовывающего влияния совершенных форм искусства, казавшихся ему неизмеримо выше несовершенства жизни.

Искусство как почва, питающая вдохновение художника, мир природы, воспитывающий человека, — все это является органичной частью эстетики и зрелого писателя. Одной из основных волнующих проблем творчества остается проблема — писатель и жизнь, художник и мир.

Однако порой и ныне дают о себе знать в творчестве рецидивы эстетства, как бы вторичность впечатлений от жизни. Это отголоски раннего творчества, когда основными темами были проблемы искусства и придуманный мир заслонял атмосферу окружающей жизни.

Со смутным призывом к красоте, с протестом против пошлости и мещанства старого мира, рутины человеческих отношений, развенчанных революцией, вошел Паустовский в литературу. Пройдя сложный путь исканий, писатель приходит к новому пониманию красоты подлинной и мнимой: жизнь выше нереальной мечты, но подлинная мечта, сила воображения дают крылья человеку к созданию совершенной жизни.

С каждым годом рос интерес Паустовского к современности, к грандиозным делам советского человека, преобразующего жизнь. В годы с 1929 по 1932 подобно многим советским писателям Паустовский неустанно ездил по стране, изучал жизнь заводов, фабрик, новостроек и так же неустанно и вдохновенно писал очерки о поистине необыкновенных переменах в жизни народа — о колхозных академиях, гигантах химии, о рыбаках, ученых, простых рабочих, о великих планах пятилеток.

«Кара-Бугаз», «Колхида» прославили Паустовского, выдвинули его в ряды первоклассных советских писателей. Восторженно-бурно принимая новую действительность, он славит человека и его деяния. «В Колхиде человек и природа, — писал Паустовский позже в статье «Новые тропики» (VI, 519), — облагорожены и подчинены одной величайшей идее — созданию счастливого и разумного существования на земле для нового человека социалистического общества».

В «Кара-Бугазе» тема борьбы с пустыней есть одновременно борьба с неправдой, несправедливостью, ложью. Вместе с социальными у Паустовского решаются проблемы моральные и эстетические. И в то же время здесь выражен новый взгляд на романтику и экзотику. Это еще не романтика обыкновенного (напротив, здесь подвиг покорения пустынь, осушения болот), но романтика реальной жизни, подвиг Человека — подлинного героя литературы.

Природа как объект научного познания в ранний период творчества не привлекала пристального внимания художника. Зачатки интереса к природе чисто краевед-

ческого и научного мы наблюдаем лишь в некоторых ранних рассказах. Герой «Этикеток...», кроме воображаемого мира экзотических грез, увлекался самым обычным, невоображаемыми географическими картами и книгами: «Я читал морские книги и руководства, — признается он лирическому герою, — и должен вам сказать, что они прекрасны... Вот слушайте: «Вблизи Босфора, на рассветах, вода всегда очень чиста и прозрачна. Ночью море штилеет. Зимой шхунам трудно идти во внезапных туманах и нередко у этих берегов жестоком граде» (IV, 360—361). Этот интерес к географическим описаниям безусловно идет от автора, который неоднократно признавался в любви к такого рода литературе в «Золотой розе», в «Черном море». Этой чертой отмечены, кстати, и герои Грина.

Научный подход к природе находим в «Лихорадке», в программе действий героя, которую он излагает в поезде, — о перемене климата и превращении степей в сады. Вот его деловито-научное рассуждение о перемене климата: «...весь мир — это лазоревый шар. Мы заключены в нем, и мы добьемся того, что сможем распределять всю энергию, заключенную под этим синим колпаком, так, как нам нужно. Вот вам изменение климата» (IV. 344).

В «Кара-Бугазе» борьба человека за более разумное распределение природных благ, его стремление беречь и умножать красоту мира стало той главной темой, которой и обязан Паустовский своему месту в литературе, как писателя — проводника по прекрасному, неутомимого открывателя красоты, воспитывающего патриотизм, высокий строй чувств своего современника.

В «Золотой розе» Паустовский рассказывает, как возник у него замысел повести «Кара-Бугаз». В детстве маленький Костик смотрел в телескоп на планету Марс, и отец рассказал ему историю превращения цветущей планеты в песчаную пустыню. Затем состоялось первое знакомство с пустыней, со зловещим смерчем суховея, уничтожившего, иссушившего все живое в степной деревне его деда. И, наконец, встреча с геологом Василием Дмитриевичем Шацким, одним из будущих героев «Кара-Бугаза», от которого Паустовский узнал о «заливе смерти», огромных залежах мирабилита и возможности уничтожения пустынь. И вот созревшее решение писать «о пре-

лести земли... страстное желание оградить ее от истощения, чахлости и смерти» (II, 546).

Борьба с пустыней, враждебной человеку, близка философии природы Горького, его пониманию природы как борьбы за нее нового человека, его разграничению двух сторон в природе — природы друга и врага. Так и в «Кара-Бугазе» провозглашен гимн человеку, победившему пустыни, и природе, подчиненной воле человека. В повести осуществляется мечта Миронова из «Лихорадки» — взять руль природы в свои руки. Но Паустовский не сразу находит тот великолепный сплав научности и лиризма, восприятия и открытия природы как символа красоты родины, воспитания человека через приобщение к природе и природы как научной лаборатории, существующей на пользу человеку.

Первая половина 30-х годов в советской литературе отмечена более пристальным вниманием к природе как сфере применения сил человека, борющегося за пересоздание лица земли. Идея покорения природы человеком входит в художественную структуру лучших книг о социалистическом строительстве: «Соть» Леонова, «Гидроцентраль» Шагинян, «Пустыня» Павленко, «Кочевники» Тихонова, «Большевики пустыни и весны» Луговского, «Большой конвейер» Я. Ильина и т. д. Но если у Леонова, Шагинян, Тихонова и др. тема природы не в центре внимания, у Паустовского основной пафос произведения («Кара-Бугаз», «Колхида») — преобразование природы человеком, конфликт — человек и природа.

В «Кара-Бугазе» внутренней темой проходит полемика истинно романтического и экзотического в жизни и природе. Социалистическая земля теперь для писателя мир, в котором хозяин — человек свободного труда. Внешняя экзотичность темы как бы помогла Паустовскому дать решительный бой экзотике, показать патриотизм советского человека, подлинную непридуманную романтику его деяний.

Инженер Хоробрых в «Кара-Бугазе» в этом отношении рупор мыслей автора, страстный противник экзотики и вместе с тем подлинный романтик. Он видит красоту совсем не в красивостях восточного пейзажа, но в суровой обстановке борьбы, которую принесли в этот край такие, как он, покорители пустыни. Он иронически развенчивает восточные «красоты»: «Ах, ах, ширазские соловьи и розы

Хороссана! Ах, Зюлейка, лилия иранских долин!» Хоробрых издевался над казенной восточной экзотикой. «Он любил на Востоке иное: рыжие пески, цветение хлопка, почтовых верблюдов (нарров), заросли тау-сагыза, Гиндукушскую плотину и опреснители» (I, 457). В описании того, что любит Хоробрых, нет самоцельного любования природой. Он любит именно почтовых верблюдов, заросли тау-сагыза, Гиндукушскую плотину и т. д. Здесь полемические издержки, связанные с уходом от эстетизированного пейзажа, проявляются в излишней сухости, утилитарности описаний природы.

Прообразом инженера Хоробрых, этого замечательного энтузиаста Кара-Бугаза, в очерке «Подводные ветры», написанном незадолго до «Кара-Бугаза», явился инженер Высоких, тоже разоблачавший восточную экзотику: «Экзотика... была в густой (казалось, ее можно было ощупать) вони. Воняло преимущественно старым козлом и падалью» [46] или: «Элиста — не дешевая экзотика... если хотите в Элисте есть экзотика, освежающая голову, как самый воздух этих весенних полынных полей, — экзотика строительства, созидания» [47].

Осуждением экзотики проникнута и повесть «Колхида», где экзотичность оборачивается опасной, враждебной человеку сущностью, где так же, как и в «Кара-Бугазе», борьба советского человека за преобразование природы составляет идейно-тематический и художественный центр повествования. Человек объявляет беспощадную войну болотам с их ядом лихорадки и бесплодия, тропическим болотам, из которых бежал когда-то Миронов, не умея ничего конкретно противопоставить этой враждебной природе.

Та же по существу постановка проблемы о враждебности природы человеку в «Кара-Бугазе» и «Колхиде» получает совершенно иной поворот. Намеченная в «Лихорадке» мечта героя о власти над природой материализуется, приобретает «плоть и кровь». В этих двух повестях, спустя восемь лет, осознав себя борцом социалистического общества как гражданин, как писатель, Паустовский ввел уже свою тему в литературу — тему преобразования социалистического пейзажа и борьбы за

[46] «Красная новь», 1932, № 4, стр. 147.
[47] Там же.

него советского человека. В повестях встает образ Родины этого человека — советской земли. В «Кара-Бугазе» и «Колхиде» тема родины становится тем главным стержнем, вокруг которого и строится все повествование. Здесь нет взволнованных лирических монологов о родине, но именно патриотическая идея является ключевой, доминирующей, хотя она и не декларируется, составляя лирический подтекст. Все поступки персонажей, подвиг героев стройки подчинены именно этому чувству любви к родине, горячего одобрения политики партии, освободившей труд советского человека. «Я убедился, — пишет в заявлении о приеме в партию Давыдов из «Кара-Бугаза», — что только политика партии может оживить пустыню, над завоеванием которой я работал всю жизнь» (I, 484). К этой важной социальной идее писатель подводит всей внутренней логикой происходящего, описанных событий, общей героико-лирической тональностью повествования.

Противоречие мечты и действительности, обусловившее противоречие эстетического идеала Паустовского, было снято историей. Осуществленная мечта оказалась смелее всякого вымысла. Герой Паустовского борется за природу во имя родины и блага человечества. «Одолевать пустыню тяжело, — говорит Прокофьев в «Кара-Бугазе», — особенно, когда человек думает, что он одолевает ее ради своего месячного оклада. Необходимо понять, что ваша работа в пустыне, — дело славы, дело высокого племени новых людей» (I, 524).

Таким образом, в «Кара-Бугазе» проводится и другая принципиально важная для творческой эволюции писателя мысль, сформулированная самим Паустовским: «Есть романтика Перекопа и романтика селекции. И то и другое равноценно» (VI, 218). Мысль о скрытой романтике будней ляжет затем в основу эстетической концепции Паустовского.

Удивительно перекликаются с этим пониманием романтики слова Н. Тихонова в «Кочевниках», наблюдавшего, как и Паустовский, повседневный героизм людей пустыни: «Надо сказать прямо, что скромные тихие люди, в тиши субтропической станции следящие за каждым вздохом вверенного им дикого и такого ответственного растения, не менее героичны, чем исследователь пустынь, остающийся с несколькими бутылками воды

в безводной шири, или пограничник, отбивающий вшестеро превосходящего его врага»[48].

Во имя превращения земли в тот рай золотистых плодов, который нарисовал художник-самоучка Бечо, трудятся, борются и герои «Колхиды». «Мы создаем новую природу для людей свободного труда», — так сформулирована основная мысль «Колхиды» одним из героев повести (I, 545).

Изображение природы в этих повестях, эволюция пейзажной лирики отражает идейно-художественные искания писателя в начале 30-х годов. И в «Кара-Бугазе», и в «Колхиде» наряду с отголосками экзотической нарядности встречаются суховатые наукообразные описания: «Древесина эвкалипта считалась неразрушимой. Она не гнила. В ней никогда не заводились насекомые и жуки-точильщики. Сваи из эвкалипта в морской воде через тринадцать лет оказывались такими же свежими, как и в первый день, когда их забивали. Шпалы из эвкалипта держались вдвое и втрое дольше обыкновенных шпал. По крепости эвкалипт превосходил дуб и черный орех» (I, 578). И рядом изысканные образы, которых в «Колхиде» еще много: «облака, поднимающиеся прямо к закату, как бриллиантовый пар», «туча, напоминающая мрамор с золотыми прожилками».

Романтика подвига, красота земли, создаваемая человеческими руками, неизмеримо выше выдуманной мечты. Эта мысль, много раз подчеркнутая в повестях, определенно выражена и в философии пейзажа. Стоит привести в этом смысле достаточно многозначительную концовку «Кара-Бугаза», где подлинный пейзаж, увиденный свежо и непосредственно, взволнованно и с подчеркнутой точностью противопоставлен выдуманному, домысленному: «Мы легли спать в каюте, наполненной ветром и свежестью моря.

Видения городов из сверкающего радугами стекла преследовали меня всю ночь. Города эти подымались из морей и отражались в зеркалах заливов нагромождениями хрусталя и теплых неподвижных огней. Летние рассветы разгорались над ними. Рассветы пахли растертыми в ладонях листьями ореха, густой листвой, шолларскими водами, мангышлакской полынью.

[48] Н. Тихонов. Собр. соч., т. III. М., 1959, стр. 194.

Я проснулся. Прокофьев спорил с женщиной-инженером о свойствах стекла из кара-бугазского сульфата. Я вышел на палубу. Мы огибали Апшеронский маяк. Над Баку лежала свежая тишина ночи, а на востоке, над Кара-Бугазом, сметая звезды, стремительно раскрывала небо высокая морская голубизна, — над пустынями Хорезма подымался один из бесчисленных прекрасных дней» (I, 524—525).

Противопоставление это очень важно с точки зрения формирующейся эстетической концепции Паустовского, поисков прекрасного в реальном, действительном, обыкновенном, в природе родного края.

В конце 30-х годов завершается очередной круг поисков. Писатель приобщается к глубинным слоям народной жизни, ищет и находит красоту в будничной жизни народа, в сердце простого умельца, в непритязательной природе средней России, в таланте созидания, заложенном, по мысли Паустовского, в каждом человеке из народа.

Паустовский в дальнейшем с благодарностью подчеркивает огромную роль в формировании его эстетической концепции нового периода творчества, связанного со средней полосой России. Здесь начало рассказам о жизни человека и природы было положено знаменитым Мещорским циклом, где утверждается новый эстетический принцип: прекрасное в обыкновенном.

Очень симптоматичен для характеристики уже совершившегося перелома в творческой биографии писателя рассказ «Потерянный день» (1937). Это как бы внутренняя полемика с самим собой. Лирический герой приникает к плодотворному роднику жизни народа, к людям с их печалями и горестями, учится распознавать прекрасное под будничной оболочкой характеров, поступков.

Понимание патриотизма как чувства человека, без которого он неполноценен, без которого скудеет его талант, и приобщение человека к этому чувству ярко и точно передано в рассказе «Акварельные краски». Художник Берг под влиянием мира природы впервые осмысливает свое отношение к земле, на которой он живет. Благотворное влияние природы на художника сказывается и в возрождении его таланта, ибо вне питательной почвы родной земли талант неизбежно гибнет. Эту мысль Паустовский

подчеркивает и рисуя судьбу Ореста Кипренского («Орест Кипренский»). Паустовский раскрывает многогранность патриотической идеи, которая является стимулом его творческой жизни.

Не случайно обращение к биографии замечательных людей России (Пушкин, Лермонтов, Чайковский, Левитан и т. д.). Свое благоговейное отношение к гениям человечества Паустовский-художник расширяет до высокого патриотического чувства, сыновней гордости за богатство России талантливыми людьми.

Тема родины связана у Паустовского и с проблематикой исторических повестей — «Северная повесть», «История Шарля Лонсевиля», в дальнейшем автобиографической «Повести о жизни», где обращение к прошлому вызвано стремлением художника-гражданина глубже осмыслить новый характер патриотического чувства советского человека, исторические судьбы родины.

Природа как символ родины и найденного счастья предстает в новелле «Австралиец со станции Пилево». Старая истина о «дыме отечества» здесь переосмысливается. Все зависит от того, как живется человеку на родине, мать она ему или мачеха. Ваня Зубов — герой рассказа бежит из родных мест в далекую Австралию в тщетных поисках счастливой доли. Счастлив он по возвращении потому, что совсем иной стала родина для своих сынов после революции.

Поставив проблему мечты и действительности как социальную, Паустовский освобождается от отвлеченного, абстрактного ее решения. Совершенная жизнь и гармоничная личность ранее виделись писателю только в мечте. Это были вообще человек и вообще жизнь. В «Австралийце со станции Пилево» эта жизнь — социалистическая родина. Писатель сталкивает своего героя и с жизнью дореволюционной России во всей ее неприглядности — адский труд в кочегарке, на судне, в прачечной. Во внутреннем облике простого деревенского парнишки писатель подчеркивает качество, которым наделены все его любимые герои,— чуткость к красоте. Отношение к природе является как бы лакмусовой бумажкой, определяющей человеческую полноценность. Протест против несправедливостей и горя, которые испытал Ваня в чужих краях, проявляется именно в неприятии мира антикрасоты, тоске по родине, в воспоминаниях о ее чудесной природе.

Пейзаж связан с раскрытием внутреннего мира героя и одновременно несет в новелле сверхнагрузку как образ родины. Поэтому особенно понятна чуткость Вани к природе, человека, ищущего это счастье по всему миру. Проводя в новелле внутреннюю аналогию с легендой о матросе, скитавшемся по свету в поисках своего кисета с табаком, Паустовский использует и некоторые сказочные элементы одухотворения природы. Все враждебно человеку вдали от родины, даже природа: Ваню кусает рыба в океане, обжигают водоросли, и, наоборот, лаской встречает его родная земля: «Ваня вернулся на родину осенью. Осень выдалась в том году сухая и ясная. Земля отдыхала от богатого и тяжелого урожая, она как будто спала в голубых туманах, в шелесте тихих лесов. Ее дыхание было свежим, исцеляющим прежние обиды» (IV, 522).

Таким образом, тема «человек и природа» решается здесь как социальная и морально-психологическая. Природа рождает и укрепляет чувство патриотизма, самое высокое гражданское чувство.

«Австралиец. . .» смыкается с циклом очерков о Мещоре, где впервые встает во весь рост образ средней России, поэтичной земли, родины талантов, поэзии, счастья. Не случайно выдержка из книги о печальной истории матроса, потерявшего кисет с табаком («Австралиец. . .»), первоначально входила в цикл очерков «Мещорская сторона».

Голос родины, ее полей и лесов, покрытых туманом, с огромной силой начинает звучать в мещорском цикле, и в дальнейшем мотив прославления средней России — второй родины Паустовского — становится ведущим в новеллистике писателя.

Обращение к природе средней России сыграло огромную роль в творческой биографии Паустовского. А между тем некоторым исследователям присуща недооценка этого периода. Так, в своей интересной монографии о Паустовском Л. Левицкий объясняет появление у писателя темы природы средней России двумя обстоятельствами: «Отчасти, видимо, возраст диктовал свои требования. Чем старше человек становится, тем сосредоточенней делается его взгляд. Ему открывается то, мимо чего он раньше проходил. Оказал влияние на Паустовского и Левитан» [49].

[49] Л. Левицкий. К. Паустовский. М., 1963, стр. 186.

Оставляется без внимания даже собственное признание писателя, очень показательное и важное. Вот как оно приводится в той же книге: «Паустовский склонен даже думать, что встреча с Мещорой произвела полный переворот в его художественном сознании» [50].

Дело тут, конечно, не только в Мещоре. Природа Мещоры, как она была воспринята художественным сознанием, явилась как бы толчком, последней «каплей в чаше». Важно, что к этому времени в художнической позиции писателя назрел и совершился перелом, утвердился новый идеал красоты в обыкновенном. Выбор пейзажа средней России объясняется и тем, что это пейзаж наиболее характерный, близкий национальному духу народа. В этом признается и сам писатель: «Различная сила воздействия пейзажа зависит от степени его родственности нашим ощущениям, от степени его верной национальной, а иной раз и локальной, окраски» (VI, 645).

Не случайно художники, с наибольшей силой запечатлевшие русский пейзаж — Тургенев, Левитан, Чехов, Бунин, Пришвин, — были певцами именно природы средней России. У Паустовского это означало и углубление народности в его творчестве.

Неправомерна точка зрения некоторых критиков (Н. Павлова, отчасти Т. Офицеровой [51]) о созерцательности мировосприятия Паустовского в этот период, о том, что писатель выступает здесь как пассивный созерцатель красоты, несоциальный художник. «Но этот чудесно вылепленный Паустовским мир лесов и озер, — писал Н. Павлов, — звуков, красок и запахов обеднен тем, что лишен социальных мотивов» [52]. Эта позиция связана с непониманием места природы в философско-эстетической системе Паустовского, сужением ее роли до некоего объекта преобразовательской деятельности человека. Смысл философии природы Паустовского, как мы видели, намного шире.

В заключение очерка о Мещоре Паустовский полемически подчеркивает мысль об эстетической ценности

[50] Там же.

[51] См.: Т. Офицерова. К некоторым особенностям художественного мастерства Паустовского-очеркиста. — «Ученые записки Ленинградского пед. ин-та им. Герцена», т. 208, ч. I, 1959.

[52] См.: Н. Павлов. Художественная проза Паустовского (диссертация). Калининский гос. пед. ин-т, 1949, стр. 167.

образа природы: «Можно еще много написать о Мещорском крае. Можно написать, что этот край очень богат лесами и торфом, сеном и картофелем, молоком и ягодами. Но я нарочно не пишу об этом. Неужели мы должны любить свою землю только за то, что она богата, что она дает обильные урожаи и природные ее силы можно использовать для нашего благосостояния! Не только за это мы любим родные места. Мы любим их еще за то, что, даже небогатые, они для нас прекрасны. Я люблю Мещорский край за то, что он прекрасен, хотя вся прелесть его раскрывается не сразу, а очень медленно, постепенно» (IV, 229).

Понятие красоты природы становится все более многозначным. За ней встает красота социалистической жизни и человеческих отношений. Восприняв и развив на новой жизненной основе чеховскую эстетическую концепцию единства природы и счастливого человека, Паустовский раскрывает новое восприятие природы советским человеком. Очерк «Мещорская сторона» не просто знакомит с живописным краем, это четко выраженная эстетическая программа писателя, так определенная в «Золотой розе»: «Красота земли — вещь священная, великая вещь в нашей социальной жизни. Это одна из конечных наших целей» (II, 683).

Попытаемся понять, в чем секрет яркой зримости и лирической силы образа родины в Мещорском цикле при внешних очень сдержанных неброских художественных приемах изображения. Писатель проводит здесь ту очень простую и важную мысль, что громкие отвлеченные слова о родине совсем не нужны для того, чтобы передать любовь к ней, что патриотизм — это и очень конкретное, теплое до боли, до нежности чувство к своей земле, с ее травами, лесом, лесными озерами, криком перепелов и неярким светом простенького неба. Паустовский намеренно «снижает» пейзаж, чтобы через эту простоту, внешнюю неяркость передать его огромную лирическую силу, щемящую близость сердцу человека.

Скрупулезно точное, достоверное описание Мещоры подводит нас к мысли: чтобы любить и понимать, надо знать и изучать. И, действительно, писатель тщательно изучил этот приглянувшийся ему край, знает его до последней травинки, и потому он ему особенно дорог.

В «Мещорской стороне» четко проявились, оформились особенности художественной манеры Паустовского-пейзажиста, певца средней России, некоторые же черты раннего Паустовского трансформировались, получили иное преломление и окраску. От живописного искусства ранних лет осталось то, что должно было остаться, — точность увиденного, перспектива, воздух, цвет в оттенках и полутонах; прибавилось чувство свободы обращения с «материалом», умение сочетать свое отношение к увиденному с объективным изображением, искусство живописания природы. Музыкальная интонация, лирический акцент, тщательно продуманное сочетание красок становятся характерными особенностями пейзажной лирики Паустовского: «Леса в Мещоре разбойничьи, глухие. Нет большего отдыха и наслаждения, чем идти весь день по этим лесам, по незнакомым дорогам к какому-нибудь дальнему озеру.

Путь в лесах — это километры тишины, безветрия. Это грибная прель, осторожное перепархивание птиц. Это липкие маслюки, облепленные хвоей, жесткая трава, холодные белые грибы, земляника, лиловые колокольчики на полянах, дрожь осиновых листьев, торжественный свет и, наконец, лесные сумерки, когда из мхов тянет сыростью и в траве горят светляки.

Закат тяжело пылает на кронах деревьев, золотит их старинной позолотой. Внизу, у подножья сосен, уже темно и глухо. Бесшумно летают и как будто заглядывают в лицо летучие мыши. Какой-то непонятный звон слышен в лесах — звучание вечера, догоревшего дня.

А вечером блеснет, наконец, озеро, как черное, косо поставленное зеркало. Ночь уже стоит над ним и смотрит в его темную воду — ночь, полная звезд. На западе еще тлеет заря, в зарослях волчьих ягод кричит выпь, и на мшарах бормочут и возятся журавли, обеспокоенные дымом костра. Всю ночь огонь костра то разгорается, то гаснет. Листва берез висит не шелохнувшись. Роса стекает по белым стволам. И слышно, как где-то очень далеко — кажется, за краем земли — хрипло кричит старый петух в избе лесника» (IV, 209—210).

Что же здесь властно вводит читателя в лесной мир, заставляет сопереживать увиденное? Нам кажется, прежде всего это лирическая интонация, которая как бы одушевляет пейзаж, превращая его в живой мир красоты. Она

достигается определенным замедлением ритма, рефреном, музыкой фразы [53], поэтичностью восприятия. Вот, например, очень характерная для Паустовского ритмика фразы: «На западе еще тлеет заря, в зарослях волчьих ягод кричит выпь, и на мшарах бормочут и возятся журавли, обеспокоенные дымом костра». Трехчленная фраза, заключенная придаточным оборотом, придает ей завершенность, как бы аккордность. Лирической певучей интонации содействует инверсия, действие впереди предмета: тлеет заря, бормочут и возятся журавли. Кроме того, здесь найдены характерные, разнообразные приметы вечера: тлеет заря и кричат птицы (с указанием какие именно). Точное перечисление того, что можно встретить в лесу (липкие маслята, земляника, колокольчики), сочетается с авторским комментарием. Продуманно и точно передано освещение. Мы как бы ощущаем постепенное наступление вечера: сперва «торжественный свет», потом лесные сумерки, когда видно, как горят светляки, как закат «тяжело пылает на кронах деревьев» — это наверху, а внизу «уже темно и глухо». А вот и вечер: на западе еще тлеет заря, а в озеро, как в «черное, косо поставленное зеркало» смотрится ночь, полная звезд. Наступление ночи акцентируется рефреном «ночь — ночь», передано через поэтичную метафору «озеро, как косо поставленное зеркало» и по контрасту к темноте ночи — «роса стекает по белым стволам».

О роли поэзии в языке, пейзаже Паустовского интересно пишет Т. Хмельницкая [54]. Ее наблюдения над пейзажной лирикой Паустовского, сближение ее с поэзией Лермонтова, Фета, Блока — любимых его поэтов как бы подтверждаются высказыванием Паустовского: «...но больше всего обогащает язык прозаика знание поэзии» (II, 691).

Гармоническое слияние поэзии, мира красоты и добра находим мы в творчестве художника, очень близкого Паустовскому, художника, который писал: «Не будь я Пришвиным, я хотел бы писать в наше время, как

[53] Паустовский придает большое значение ритмике прозы: «У подлинной прозы всегда есть свой ритм... Ритм прозы зависит от таланта, от чувства языка, от хорошего «писательского слуха». Этот хороший слух в какой-то мере соприкасается со слухом музыкальным» (II, 690).

[54] См.: Т. Хмельницкая. Голоса времени. М.—Л., 1963.

Паустовский»[55]. Мудрым, всеведущим лесовиком видится Паустовскому Пришвин, писатель, которому открыты все тайны природы. «За Пришвиным, — пишет Паустовский, — я долго следил издали; боясь встретиться с ним, с этим, как мне казалось, знахарем и мудрецом. От него как бы пахло талой водой, едким соком дягиля, лесной прелью, вечерней зарей над болотами»[56]. Цель писателя, по Пришвину, воспитывать человека в общении с природой, обогащать его чувство родины, «искать и открывать в природе прекрасные стороны души человеческой»[57]. Отсюда и сходны у обоих писателей лирико-эмоциональное восприятие действительности, свежесть первооткрывания, умение приобщить читателя к миру красоты и поэзии.

Так же, как Паустовский, Пришвин ищет поэтический смысл человеческого бытия, открывает гармоническую сущность вещей, чувств, поступков. Но Пришвин более интенсивно, чем Паустовский, соотносит мир природы и человека. У Пришвина жизнь — единый поток живого.

Эстетика пейзажа у Паустовского, место природы в его философско-эстетической концепции не может рассматриваться в отрыве от философии природы Пришвина. Пришвин и Паустовский — художники, наиболее близкие по своим эстетическим взглядам. Если у других писателей философия природы — лишь часть эстетической концепции, то у Пришвина и Паустовского она ее основа. Через осмысление природы выводится философия жизни, чувство родины как основы жизни и творчества.

Личность предстает в их творчестве свободным хозяином Земли, черпающим в природе силу и мудрость. Особенно ценил у Пришвина Горький именно этот качественно новый подход к миру природы, близкому человеку, очень нужному и полезному ему, его расширение мира природы до понятия родины: «...в Ваших книгах, — писал Горький, — я не вижу человека коленопреклоненным перед природой. Да на мой взгляд, и не о природе пишете Вы, а о большем, чем она, — о Земле,

[56] М. Пришвин. Собр. соч. в шести томах, т. 5. М., 1956, стр. 502.

[56] К. Паустовский. Книга скитаний, стр. 101.

[57] М. Пришвин. Собр. соч., т. 5, стр. 195.

Великой Матери нашей. Ни у одного из русских писателей я не встречал, не чувствовал такого гармонического сочетания любви к Земле и знания о ней, как вижу и чувствую это у Вас. ... Ваши слова о «тайнах земли» звучат для меня в словах будущего человека, полновластного владыки и Мужа Земли, творца чудес и радостей ее. Вот это и есть то совершенно оригинальное, что нахожу у Вас и что мне кажется и новым, и бесконечно важным. Обычно люди говорят Земле: «Мы — твои». Вы говорите ей: «Ты — моя!» ... По Вашим книгам... очень хорошо видишь, что Вы человеку — друг» [58]. Паустовский учился у Пришвина видеть в природе великолепно сверкающий мир в красках, звуках и запахах [59], осмысливать и передавать его в сочетании научной достоверности и воображения, искусству сообщать картине природы глубинный смысл, многозначность. «... Если в литературе есть подтекст, то Пришвин открыл подтекст в русской природе... Пришвин сам существовал как явление русской природы» [60]. Герой Паустовского, как и Пришвина, сочетает в себе исследователя и поэта, любовь к земле со знаниями о ней. Так же как Пришвин, в раннем творчестве искавший красоту и счастье в краю непуганных птиц и на оленьих северных тропах, в экзотических пустынях («В краю непуганных птиц», «Черный араб», «Колобок»), Паустовский может сказать о себе его словами: «С некоторого времени движение к небывалому перестало быть центром моего существования» [61]. И хотя идейно-творческая эволюция этих писателей во многом различна, но она была отмечена движением от экзотики к подлинной красоте, к воплощению патриотической темы в художественном образе среднерусской природы.

Но существенны и отличия обоих писателей. Пришвин — глубоко своеобразный художник. Печать этого своеобразия — прежде всего в понимании специфики его

[58] М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 266—267.

[59] «Теперь я понял, — писал Пришвин, — что по природе я не литератор, а живописец... Я вижу все живописно и, неприученный к рисованию, пользуюсь словами, фразами, как красками и линиями» (М. Пришвин. Собр. соч., т. 4, стр. 246). Важность живописного вйдения неоднократно подчеркивал Паустовский: «Как видеть, как воспринимать свет и краски — этому могут научить нас художники» (II, 681).

[60] К. Паустовский. Книга скитаний, стр. 102.

[61] М. Пришвин. Моя страна, М., 1948, стр. 305.

философии природы. Природа — почва для творчества. Путь к творчеству у Пришвина лежит через приобщение к миру природы, от природы к искусству, но не наоборот, как у Паустовского.

Природа и человек, по Пришвину, два активных начала. В общении с природой его герой познает самого себя. Но его аналогии мира природы и человека порой слишком прямолинейны, слишком непосредственно сближают человеческое и природное, выводя человеческое из природного.

У Паустовского нет такого непосредственного сближения человека и природы. Его открытие в природе человеческого не расширяется до познания в природе философии жизни, оно в приобщении человека к миру красоты. Антропоморфизм Паустовского отличен от антропоморфизма Пришвина. У Пришвина — это часто употребляемый прием, нужный ему не только для одухотворения природы, но и для философских наблюдений и выводов, накопления жизненной мудрости, которую он черпает в жизни природы. У Паустовского одухотворение природы помогает более зримо и живо раскрыть мир природы, эстетически познать его. Но обоих сближает ощущение природы как светлой атмосферы жизни, умение вызвать в читателе ответную гамму чувств, заразить ликующей радостью бытия. Вот характерная для Пришвина пейзажная зарисовка из «Времен года» — «Расцвет шиповника»: «Шиповник, наверное, с весны еще пробрался внутрь по стволу молодой осинки и вот теперь, когда время пришло осинке справлять свои именины, вся она вспыхнула красными благоухающими дикими розами. Гудят пчелы и осы, басят шмели, все летят поздравлять и на именинах меду попить и домой захватить» [62]. Пришвин повествует о шиповнике, о пчелах и осах, как об очень близких и понятных ему живых существах. Его рассказ окрашен легким юмором: «басят шмели», «время пришло осинке справлять свои именины». А поэтичность, лиризм достигаются свежестью и простотой наблюдений, естественностью интонации писателя, с взволнованностью первооткрывателя пишущего о своих «друзьях». Здесь природа — друг, милый и задушевный.

[62] Там же, стр. 339.

Паустовский добивается лирической взволнованности изображения более мягкими, тонкими, оттеночными красками, для него более важен не сам предмет, но скорее отношение к нему.

Приведем описание того же шиповника у Паустовского в новелле «Шиповник»: «По сторонам тропы высокими и крутыми стенами стоял шиповник и цвел таким алым и влажным огнем, что даже ранний солнечный свет, падавший на листву, рядом с цветами шиповника казался холодным и бледным. Казалось, что цветы шиповника навсегда отделились от колючих веток и висят в воздухе, как яркое маленькое пламя. В зарослях шиповника озабоченно гудели шмели, черные с золотыми полосками на спине» (V, 326). В этом описании схвачены все, так сказать, объективные моменты — «алый влажный огонь», «колючие ветки», все те же «гудящие шмели» (ср. у Пришвина). Но главное здесь для Паустовского не сам по себе куст шиповника, а поэтические ассоциации, которые он должен вызвать в героях одноименной новеллы о чистой юношеской любви. Он романтизирует предмет, показывает в основном свое отношение к нему. Во-первых, гиперболизируется восприятие цветущего шиповника: он «цвел таким алым и влажным огнем, что даже ранний солнечный свет, падавший на листву, рядом с цветами шиповника казался холодным и бледным». Шиповник сияет ярче солнца. Но этого мало. Чтобы подчеркнуть символичность картины цветущего шиповника, Паустовский «поднимает» описание над реальностью конкретного обычного восприятия, и вот уже шиповник «отделился от колючих веток» и висит в воздухе, как «яркое маленькое пламя».

Или обратимся, например, к описанию осени у обоих художников. Паустовский неуклонно подчеркивает обычность того, что видит его лирический герой в дремучих заповедных лесах на кордоне («Кордон-«273»): «. . . в этой ее обыкновенности была спокойная и знакомая прелесть» (V, 227). Эту чарующую «прелесть» природы Паустовский изображает, пожалуй, с наибольшей силой и проникновенностью именно в данном рассказе, одном из лучших в его новеллистике: «Будто нас впустили в дремучий светлый край, где можно увидеть, как на глазах раскрываются лесные цветы, как с них медленно стекает на подставленную ладонь роса, как шевелится бурый

лист и из-под него прорастает, выпрямляя плечи под своим маленьким коричневым армячком, коренастый гриб-боровик.

Тень от нависших деревьев падала на воду. Вода в тени казалась необыкновенно глубокой, черной. Палый лист осины лежал на этой воде, как драгоценность, небрежно брошенная юной осенью. Осень была совсем еще молодая, еще в самом начале своей недолгой жизни.

Если бы можно было замедлить ход времени, чтобы долго голубел над озером этот тихий свет и этот удивительный день, чтобы можно было долго следить за тенью птиц на воде, за едва приметным блеском, подымавшимся к небу!» (V, 231).

Это снова характерный для Паустовского пейзаж, построенный на сочетании точно увиденного с субъективной окраской и лирическим раздумьем.

Изображение леса картинно в лучшем значении этого слова, как его понимал Чехов. Это было первым его требованием к пейзажистам. «Описание природы должно быть прежде всего картиною, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог вообразить себе изображаемый пейзаж» [63].

Живописная картинность изображаемого достигается лирической насыщенностью метафор («коренастый гриб-боровик под своим маленьким коричневым армячком»), «микрозрением», делающим явной скрытую от нас жизнь природы («на глазах раскрываются лесные цветы», «шевелится» бурый лист). Объективное описание, согретое мягким лиризмом, тихой улыбкой человека, влюбленного в природу, перебивается активным вмешательством автора. Писатель как бы «подсказывает» свое восприятие природы: палый лист «как драгоценность», небрежно брошенная «юной осенью». И в последнем абзаце открыто декларируется авторское отношение: «Если бы можно было...». Это лирическое раздумье о быстротечности времени, о тщетном желании сохранить, продлить эту красоту, ее созерцание, «остановить мгновение».

Следует отметить и ритмическую завершенность пейзажной зарисовки. Особенно четко выражена музыкальная ритмика первого абзаца, где с помощью повторяющегося союзного слова «как» передается постепенно рас-

[63] А. Чехов. Собр. соч., т. 16, стр. 235.

крывающаяся перед глазами картина леса. Продуманная мелодика фраз подчеркивает лирическую тональность в восприятии картины. Природа здесь живая и трогательная. Хотя в отрывке нет приема олицетворения, скажем, осень не сравнивается с живым существом, но это сравнение домысливается, читатель к нему подводится: «Осень была совсем еще молодая, еще в самом начале своей недолгой жизни».

Обратимся к пришвинской осени: «Сегодня на рассвете одна пышная береза в лесу выступила из леса на полянку, как в кринолине, а другая береза робко роняла лист за листом на темную елку. Вслед за этим, как больше и больше рассветало, разные деревья мне стали показываться по-разному. Это всегда бывает в начале осени, когда после пышного и общего всем лета начинается большая перемена и деревья все по-разному начинают переживать листопад. Так ведь и у людей: на радости все похожи друг на друга и только от горя начинает в борьбе за лучшее все выступать лично. Если смотреть по-человечески, то осенью лес изображает нам рождение личности» [64]. Здесь легко проследить соотношение мира природы с человеком, очень свойственное Пришвину, «личное» в восприятии природы. Причем близость мира природы к человеку раскрывается не в подтексте, как у Паустовского, но в открытом философском раздумье писателя. Вместе с тем описание березок живо, картинно и лирично. Лиризм достигается и интонацией, простой, разговорной, но и одновременно удивительно задушевной.

Но каково бы ни было своеобразие приемов мастерства обоих писателей, роли философии природы в общей их эстетической концепции, природа в понимании Паустовского и Пришвина — апофеоз жизни, гимн радости и счастья.

Природа — мир поэзии. Паустовский умеет показать это не только непосредственно, через общение с природой, но и отраженно, через восприятие человека, понимающего ее язык. Так построено много новелл Паустовского. В новелле «Ленька с Малого озера» обаятельный деревенский мальчик самозабвенно любит природу, она для него полна очарования, и этой своей трогательной

[64] М. Пришвин. Моя страна, стр. 344.

любовью к природе Ленька заражает лирического героя новеллы. Ленькино чувство природы — далеко не сентиментальное любование, напротив, этот деревенский мальчик хочет все знать, он любит свои леса потому, что они ему близки и понятны, исхожены и знакомы до последней травинки: «...он знал все тропы, все глухие углы леса, все травы, кустарники, мхи, грибы, цветы, он знал голоса всех птиц и зверей.

Ленька — первый из многих сотен людей, которых я встречал в своей жизни, рассказал мне, где и как спит рыба, как годами тлеют под землей сухие болота, как цветет старая сосна и как вместе с птицами совершают осенние перелеты маленькие пауки» (IV, 596).

В новелле отчетливо проходит мысль о том, что любовь к природе основана на живом, пытливом знании. Но преломленная через восприятие Леньки или лирического героя, природа здесь приобретает то качество, которое характерно для всего дальнейшего творчества Паустовского. Она выступает как живое существо, как живая жизнь, бурлящая и переливающаяся всеми оттенками, — и в этом секрет обаяния пейзажа Паустовского, глубины его эмоционального воздействия. Описывая лес, озеро, речку, поле, писатель неуклонно самыми разными поэтическими средствами подводит читателя к ощущению того, что не мертвая природа, пусть красивая и разнообразная, окружает его, но полная жизни стихия, заражающая чистотой чувства, энергией мысли, бодростью. Зависимость воздействия природы от «человеческого» начала в ней подчеркивается Паустовским и в «Золотой розе»: «Природа будет действовать на нас со всей своей силой только тогда, когда мы внесем в ощущение ее свое человеческое начало» (II, 699).

В новелле «Кордон-«273» автор прямо пишет об этом: «Самое ощущение нашей жизни как чего-то единственного и удивительного растворяет в себе разочарования, потери и проблески неполного счастья. Может быть, задачей писателей, поэтов и художников и является прославление жизни как самого прекрасного и разумного, что существует под солнцем» (V, 221). Всю новеллу он подчиняет этой идее, раскрывая ее не в событийной канве поступков героев, а в их приобщении к миру природы, к древу жизни — источнику гармонии и вдохновения. Здесь проходит мысль о том, что природу надо беречь.

Вспомним надпись карандашом на табличке у въезда на кордон, трогательную в своей простоте: «Смотрите, берегите этот лес».

Поэтический образ леса — герой и другой новеллы «Клад». Здесь уже тема повернута по-иному. Писатель рассказывает о преобразовании богатого лесного края, который в 30-х годах скудел и заболачивался и спустя двадцать лет изменился неузнаваемо, благодаря труду людей. «Теперь лес дышит свободно» (V, 373), — говорит герой новеллы Тиша. Спасенный рукой человека лес — как родина, земля, расцветшая за годы строек и борьбы.

Образ родины у Паустовского — это вся русская природа, главным образом, природа средней России, как у Тургенева, Чехова, Бунина, Пришвина. Но лес здесь занимает особенно большое место. В «Повести о лесах» понятия — беречь, создавать и пересоздавать — сближаются, объединяются. Герои повести не просто восхищаются лесом, берегут его, но и насаждают новые леса, чтобы спасти землю от оврагов, которые, как отвратительные язвы, разъедают лицо земли.

Обращение в повести к прошлому, к истории гибели леса, который любил, где творил свою музыку Чайковский, к военным годам, когда бой шел за поруганную землю, — такой широкий размах действия помогает глубже раскрыть многозначность символа «лес — родина» во всем его широком полифоническом звучании. Почти одновременно с повестью Паустовский пишет статью «Создание новой природы», в которой развивает те же волнующие его мысли о жизни человека и природы: «Мы идем к совершенной жизни. Думая об этом, я представляю себе человека, который через пески и гари, после изнурительного зноя, обветренный, сожженный солнцем, входит, наконец, в глубину торжественных и тихих лесов, и все его тело охватывает прохладой листвы. Великая сила жизни видна во всем: в колебании вершин, пересвисте птиц, в мягком освещении. А к вечеру около каких-нибудь лесных вод — темных и глубоких — человек садится у костра, и рядом с ним садится тишина... может быть, об этом и думал Чехов, когда писал о докторе Астрове» [65]. Образ леса, его судьба в по-

[65] «Литературная газета», 27 октября 1948 г.

вести не только тематический, но и эмоционально-лирический стержень вещи, одушевленный центр, притягивающий интересы, симпатии, чувства и помыслы всех героев. С самого же начала гибель леса (порубка нового владельца купца Трощенко) передана писателем драматично, как гибель живого существа. Вспомним слова крестьянина Василия: «Да я со своих двадцати годов к этому лесу приставлен. Я его растил, нянчил. Как баба ребят не растит» (II, 313). И далее рубка деревьев, данная через восприятие Чайковского: «Чайковский встал, схватился за плечо кучера. От подножия сосны, согнувшись, *как воры*, разбегались лесорубы.

Внезапно вся сосна, от корней до вершины, *вздрогнула и застонала*. Чайковский явственно слышал этот стон. Вершина сосны качнулась, дерево начало медленно клониться к дороге и вдруг рухнуло, круша соседние сосны, ломая березы. С тяжким гулом сосна ударилась о землю, *затрепетала* всей хвоей и замерла. Лошади попятились и захрапели.

Это был миг, один только страшный миг смерти могучего дерева, жившего здесь двести лет» (II, 321).

Мы подчеркнули в этом отрывке все детали, создающие впечатление гибели дерева, как живого существа. Примечательна и «реакция» лошадей: «захрапели», как в присутствии умершего человека.

Автору дороги два важных принципа в отношении к лесам: сохранение девственных лесов так называемого «эстетического значения», повышающих духовную энергию человека, и выращивание лесов с точки зрения их огромной полезности: сбережение влаги, предохранение земли от овражистости и «нападение» на пустыни, улучшение климата. Но над всем этим в повести встает лейтмотив — беречь, любить и приумножать зеленый наряд земли-родины. Не случайно во всех спорах и размышлениях героев мысли о народе, родине, счастье смыкаются с думами о природе. Вот, например, раздумье из новой книги героя повести — писателя Леонтьева: «Ничего нет в мире милее для меня, чем мой народ, его судьба, чем волшебный русский язык и трогающая сердце то силой, то грустью, то покоем и радостью наша природа» (II, 388).

Вспомним небольшую новеллу Паустовского «Приточная трава», где встреча с красотой (цветами приточ-

ной травы) — всегда счастье. Так и в «Повести о лесах» общение с природой, работа героев, украшающих землю, ощущается как счастье: «Казалось, все вокруг, — думает героиня повести Анфиса, — существовало, чтобы внушить человеку ощущение красоты земли и сказать ему, как он должен быть счастлив своей судьбой» (II, 380).

Отношение героев повести к природе обнаженно-лирическое. Очень многогранное, оно вбирает и объединяет в любви к природе, полям ее и лесам, и поэзию чувств, и преданность родине, и молодость и чистоту человеческих отношений.

По глубине и важности проблематики, горячей авторской взволнованности судьбами «зеленого друга», по силе звучания темы родины «Повесть о лесах» вызывает аналогию с «Русским лесом» Леонова. Образ леса у Леонова, так же как и лес Паустовского, — пленительное лицо земли, как бы аккумулирующее для человека живую энергию, здоровье, лирическую силу. Мастер философского, психологического пейзажа, Леонов создает образ леса — живого существа, сильного, но незащищенного, нуждающегося в помощи человека. Это Русский лес, на верность которому, как частице родины, поклялись любимые герои Леонова. Как и Паустовский, Леонов широко пользуется приемом одухотворения, пластикой слова: «Лес толпился кругом, иззябший, захлебнувшийся в воде и как бы с опущенными руками, с настороженностью глухонемых вслушивался в бормотанье своего заступника» [66].

Благодаря лирическому складу творческой индивидуальности, излюбленной теме и блестящему таланту пейзажиста, Паустовский чаще обращается именно к миру природы, формирующему духовный облик и патриотизм советского человека. Характерна в этом отношении новелла «Бакенщик», несправедливо, на наш взгляд, вызвавшая нарекания критики. Паустовский обвиняется чуть ли не в демонстративном противопоставлении природы общественным идеалам, в обеднении чувства родины.

Между тем новелла «Бакенщик» представляет художественное овеществление идеи патриотизма в сфере, самой, как мы уже отмечали, естественной и близкой таланту и эстетической концепции писателя. Привить мо-

[66] Л. Леонов. Собр. соч. в девяти томах, т. 9. М., 1962, стр. 281.

лодому поколению любовь и бережное отношение к родной природе — задача чрезвычайно важная и благодарная. Этим и занимается в новелле старый бакенщик. «Что есть любовь к родине?» — спрашивает он свою юную аудиторию, мальчиков из города, и так определяет свою задачу: «Учить их стараюсь... Уважению учить к родной земле. Без этого человек — не человек, а труха». Понятие родины он делает доступным детскому восприятию: «Все шумите: «родина», «родина», а вот она, родина, за стогами!» (V, 128).

Красота земли дана глазами простого русского человека: «Я часто, ближе к вечеру, сижу у сторожки, корзины плету, потом оглянусь и про всякие корзины позабуду — ведь это что такое! Облак в небе стоит из жаркого золота, солнце уже нас покинуло, а там, над землей, еще пышет теплом, пышет светом. А погаснет — и начнут в травах коростели скрипеть, и дергачи дергать, и перепела свистеть, а то, глядишь, как ударят соловьи будто громом — по лозе, по кустам!... Наша страна — прелесть какая! За эту прелесть мы тоже должны с врагами драться, уберечь ее, защитить, не давать на осквернение» (V, 127—128). Эта же мысль — бороться за красоту, защищать ее — проходит через другие новеллы Паустовского военных лет.

В философии природы Паустовского очень важна эстетическая направленность. В эстетической концепции Паустовского идеал прекрасного мыслится очень широко: это прежде всего гармоничный человек, социалистическая жизнь в ее самых высоких проявлениях, искусство и природа, понимаемая здесь именно как совершенный продукт жизни, мироздания, рук человеческих. Именно с этой мудрой осмысленностью и гармонией в природе связаны раздумья героя Паустовского о замечательной целесообразности, о стремлении к совершенству в мире духовных исканий человека. Природа, как храм красоты, ставится в один ряд с шедеврами человеческого духа. Жажда совершенства движет человеком, жажда совершенства движет и миром природы. Эти движения идут параллельно, они сливаются и переплетаются, человек и над природой и в ней, ученик ее и учитель, и наблюдатель, и художник, и работник, и мечтатель в этой мастерской жизни.

В рассказе Паустовского последних лет «Наедине с осенью» речь идет о лучших неувядаемых проявлениях

человеческого духа, шедеврах искусства Лувра, поэзии Лермонтова, Баратынского и в одном ряду — о человечности, как лучшем проявлении богатства и красоты человеческой души, и о совершенстве природы.

Приведем полностью строки финала новеллы, очень важные для понимания всей концепции природы Паустовского: «В каждом шедевре заключается то, что никогда не может примелькаться, — совершенство человеческого духа, сила человеческого чувства, мгновенная отзывчивость на все, что окружает нас и во вне и в нашем внутреннем мире. Жажда достигнуть все более высоких пределов, жажда совершенства движет жизнь. И рождает шедевры.

Я пишу все это осенней ночью. Осени за окном не видно, она залита тьмой. Но стоит выйти на крыльцо, как осень окружит тебя и начнет настойчиво дышать в лицо холодноватой свежестью своих загадочных черных пространств, горьким запахом первого тонкого льда, сковавшего к ночи неподвижные воды, начнет перешептываться с последней листвой, облетающей непрерывно и днем и ночью. И блеснет неожиданным светом звезды, прорвавшейся сквозь волнистые ночные туманы.

И все это покажется вам великим шедевром природы, целебным подарком, напоминающим, что жизнь вокруг полна значения и смысла» [67].

Природа у Паустовского — «мудра», она не размагничивает, не обрекает на прекраснодушное созерцание, но заставляет стремиться к лучшему, высшему, сообщая дух бодрости и веру в свои силы.

Пейзаж Паустовского глубоко оптимистичен, хотя писатель — подлинный певец осени, самого грустного времени года. К созерцанию природы у Паустовского всегда примешивается налет грусти от бессилия передать увиденное сразу всем людям. Приобщение к подлинной красоте вызывает мысли о ее быстротечности, о недостижимости совершенства. Но главное чувство — обыкновенная человеческая радость от сознания того, что есть в мире прекрасное и что надо сделать его достоянием многих.

Приведем одно из таких ярких, солнечных описаний осени: «Но удивительнее всего в этих местах был воздух. В нем была полная и совершенная чистота.

[67] К. Паустовский. Наедине с осенью. М., 1967, стр. 268.

Эта чистота придавала особую резкость, даже блеск всему, что было окружено этим воздухом. Каждая сухая ветка сосны была видна среди темной хвои очень далеко. Она была как бы выкована из заржавленного железа. Далеко было видно каждую нитку паутины, зеленую шишку в вышине, стебель травы.

Ясность воздуха придавала какую-то необыкновенную силу и первозданность окружающему, особенно по утрам, когда все было мокро от росы и только голубеющая туманка еще лежала в низинах.

А среди дня и река и леса играли множеством солнечных пятен — золотых, синих, зеленых и радужных. Потоки света то меркли, то разгорались и превращали заросли в живой, шевелящийся мир листвы. Глаз отдыхал от созерцания могучего и разнообразного зеленого цвета.

Полет птиц разрезал этот искристый воздух: он звенел от взмахов птичьих крыльев.

Лесные запахи набегали волнами. Подчас трудно было определить эти запахи. В них смешивалось все: дыхание можжевельника, вереска, воды, брусники, гнилых пней, грибов, кувшинок, а может быть, и самого неба... Оно было таким глубоким и чистым, что невольно верилось, будто эти воздушные океаны тоже приносят свой запах — озона и ветра, добежавшего сюда от берегов теплых морей» (V, 235).

Это ощущение незамутненной свежести и радости бытия, эмоциональной взволнованности создается благодаря умению художественно изобразить день природы, как он прочувствован и увиден в блеске осеннего воздуха, услышан в чуть медлительном ритме, в тонком восприятии всего человеком, который, как бы улыбаясь, ликуя и немного грустя, стоит за этой великолепной картиной.

По-своему передано ощущение воздуха — прозрачности, чистоты, насыщенности всего воздушной атмосферой. Солнечные пятна на реке и лесах: золотые, синие, радужные, разгорающиеся или меркнущие в зависимости от освещения. Звуки: звон воздуха, разрезаемого крыльями, и сразу представляется какая стояла тишина в этом лесу, что слышен был шелест крыльев. Запахи, лесные ароматы, замешенные на травах, грибах. И, как всегда, Паустовский добавляет свой свежий штрих, деталь,

которая «играет»: «может быть запах самого неба». Деталь эта представляется очень органичной, потому что писатель тут же добавляет эпитет к слову «небо» — «воздушный океан», и легко представить себе запах неба, как запах морского океана, пахнущего водорослями и морской водой. Так по-новому начинает звучать довольно обычная метафора «небо — воздушный океан».

Картина природы потому особенно впечатляет, что насыщенность образами не выходит за грани легко усваиваемого, образы, метафоры не отяжеляют стиля, но совершенно органично и легко воспринимаются: лес и река, «играющие» солнечными бликами, сухая ветка сосны, как бы «выкованная из заржавленного железа». Лирическая интонация создается и светлым поэтическим ви́дением героя, и музыкальностью ритма — трехчленной фразой, как бы разделенной цезурой, смысловой паузой: «... все было мокро от росы // и только голубеющая туманка // лежала в низинах».

Мастерство пейзажиста, сочетание зрительной точности и лирической зыбкости описания у Паустовского говорит о продолжении традиций прозы Чехова, Бунина, Горького, Пришвина. У Чехова Паустовский учится сдержанной эмоциональности и вместе пластичности, картинности пейзажного изображения. Приведем, например, характерную для Чехова пейзажную зарисовку: «Река спала. Какой-то мягкий махровый цветок на высоком стебле нежно коснулся моей щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что он не спит» [68]. Здесь и восприятие природы как живого существа, но одновременно отсутствие цветистой красочности, простые и точные эпитеты — «высокий», «махровый» и т. д. Простота, образность достигаются точным художественным зрением, строгостью отбора. Лиризм и задушевность интонации создаются в этом описании и поэтичной метафорой: «нежно коснулся моей щеки, как ребенок...»

Ощущение красок, освещения Паустовский очень ценит у Бунина, мастера ритмической прозы, музыкального пейзажа. «У Бунина было редкое и безошибочное ощущение красок и освещения» [69], — отмечает Паустов-

[68] А. Чехов. Собр. соч., т. 4, стр. 204.

[69] И. А. Бунин. Повести. Рассказы. Воспоминания. М., 1961, стр. 9.

ский в своем предисловии к книге Бунина. Приведем один из зимних пейзажей Бунина из рассказа «В деревне»: «Резкий морозный воздух так и охватывает всего, когда выйдешь из дому. За садом еще холодеет красная заря. Солнце только что выкатилось огнистым шаром из-за снежного поля, но вся картина села уже сверкает яркими и удивительно нежными, чистыми красками северного утра. Клубы дыма алеют и медленно расходятся над белыми крышами, сад — в серебряном инее»[70].

Прежде всего поражает гармоничный сплав эпически-спокойного и точного описания с мягкой лирической интонацией, субъективного угла зрения с величественной объективностью картины. Картина зимы дана не со стороны, но в ощущении художника, чуткого к мельчайшим деталям движущегося пейзажа и вместе с тем давшего синтетический пейзаж — образ зимы. Мастерски схвачено разнообразие цвета и освещения, контрастное и живое сочетание красок и оттенков: алого, красного, белого, огнистого, а также свое лирическое восприятие: «... вся картина села уже сверкает яркими и удивительно нежными, чистыми красками северного утра». С помощью цвета в основном передано ощущение мороза: «холодеет красная заря», «клубы дыма алеют», «огнистый шар солнца». И все объединено поэтической интонацией, выраженной и в ритмике фраз, в точной передаче непосредственности художественного впечатления этого морозного утра. Музыкальной отточенностью фразы, мастерством красочного динамичного пейзажа в совершенстве владеет и Паустовский. Его пейзаж более эмоционален, открыто лиричен, это пейзаж романтика и в художественном «открытии» природы, и в отборе изобразительных средств.

Мы уже пытались выявить характерное, особенное в пейзаже Паустовского, его порой уходящую в подтекст, порой открытую эмоциональность, праздничную приподнятость, порой гиперболичность и субъективную окрашенность и, главное, глубокий лиризм, определенную музыкальную настроенность. В этом новом качестве пейзажа, присущего именно Паустовскому, безусловно использованы, но по-своему преломлены и простота, и прелесть чеховского пейзажа с его скупостью в отборе деталей, и горьковская красочность, яркость, пластичность, социаль-

[70] Там же, стр. 24.

ная осмысленность, и аллегорический пейзаж Пришвина, и психологизм, лиричность бунинских, гриновских описаний с богатством и разнообразием цвета, световых эффектов, лирической открытостью.

В «Золотой розе» Паустовский приводит слова одного писателя о природе: «Я предпочитаю живые улицы и дома вашей утомительной и мертвой природе» (II, 568). У Паустовского-пейзажиста нет мертвой природы. Ее живые картины всегда согреты любовью, теплым участием, восхищением, преклонением, наконец, гордостью, потому что это природа родной страны, родины.

Изображение природы, как мы видели, у Паустовского менялось. Эстетизованный, нереальный пейзаж экзотических стран постепенно уступил место точно увиденному пейзажу родины. Преобразование природы человеком и воспитание человека в мире природы легли в основу философии Паустовского-пейзажиста, этого подлинного поэта прозы.

2 * *Герой*

Человек по натуре своей художник. Он всюду так или иначе стремится вносить в свою жизнь красоту.

А. М. Горький

Каким должен быть человек? Каково его назначение в жизни, его все усложняющиеся связи с миром? Каждый художник решает эту проблему в соответствии со своим эстетическим идеалом.

С проблемой героя, характера всегда неразрывно связаны и мировоззренческая позиция писателя, его художническое кредо. Поэтому, обращаясь к новеллам Паустовского, чтобы проследить эволюцию героя, мы вновь вскрываем сложный и насыщенный процесс идейных и эстетических исканий Паустовского.

«Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек...» [1], — писал Горький, и его концепция героя в литературе социалистического реализма явилась основополагающей в новом понимании человека социалистического общества, воспитании свободного, гордого человека, борьбой завоевавшего право быть счастливым. Чеховский идеал человека, одержимого мечтой о достойном для него будущем, у Горького приобретает активность революционного миросозерцания. Его герой — борец за свое счастье, созидатель новой жизни. Определенность писательской и гражданской позиции, последовательно и страстно проводимой на протяжении всей жизни и творчества воинствующего гуманиста, выражена в следующей декларации о задачах художника и искусства: «Запечатлевать в красках, в словах, в звуках, в формах то, что есть

[1] М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 15, стр. 73.

в человеке наилучшего, красивого, честного = благородного» [2].

Человек в своих отношениях с миром, прекрасный человек на прекрасной земле — таков художественный ракурс Паустовского. Как ни «пейзажны» многие его новеллы, в центре внимания писателя — человек, одушевляющий природу, творящий жизнь, искусство, самого себя. В «Романтиках» Паустовский признается, что не может писать в те минуты, когда не любит человека. Герой Паустовского не идилличен, не ходулен, ибо основан на реальности, жизненности идеала о месте человека в социалистической жизни. Задача воспитания всесторонне развитой личности четко сформулирована в новой Программе КПСС, моральном кодексе коммунизма.

Герой Паустовского в зрелом творчестве — рядовой человек, труженик, выходец из народных низов. Он воспринимает труд как великое предназначение человека, преобразующего жизнь, приближающего будущее. Однако появлению его предшествовал длительный период социально-философских и морально-этических исканий самого автора.

Тоской по настоящему человеку проникнуты ранние произведения Паустовского. На его рассказах 10-х годов лежит печать бесперспективности и пессимизма.

В первое десятилетие нового века декадентские течения претендовали на «новое слово» в искусстве, в том числе на рецепты нового человека, по существу отражавшие в литературе разрушение буржуазной личности. Псевдоноваторство заключалось в апологии первобытного человека, конквистадора или пророка-ясновидца.

Упадочническая тенденция литературы тех лет, скептицизм, неверие в реальные перспективы социального обновления мира коснулись и Паустовского. В ранних новеллах его волнует проблема личности во враждебной, дисгармоничной действительности. Но герой решается лишь на индивидуалистический бунт, противопоставляя себя обществу, уходя от социальных вопросов с тем, чтобы творить мир и счастье в себе самом (моральное самоусовершенствование).

Неприятие серого, душного существования в мире, где человеческое в человеке подавляется, рождает у Паустов-

[2] М. Горький. Собр. соч., т. 28, стр. 125.

ского протест, но протест этот внесоциален. В рассказе «На воде» герой скользит по жизни, безразличный ко всему. Он разочарован — огни «лишь призраки наших убитых желаний, это — красные, яркие перья райских птиц» [3]. «Вековечному голоду, беспредельной скорби» деревень противостоит лишь природа.

Более четко вырисовывается идейная позиция писателя в рассказе «Четверо» [4], где дается «рецепт» духовного обновления героя. Зло мира, от которого бегут герои, не содержит ни малейшей дозы социального, это некое абстрактное зло, подавляющее личность. И если в рассказе «На воде» присутствует, хотя и вскользь, упоминание реальной обстановки жизни (голод в деревне), в «Четверо» атмосфера жизни сведена к некоему символу серости и скуки. Герои ищут духовного обновления в уходе в свое внутреннее «я». Здесь этическое преломление конфликта личности и общества — потребность в духовной пище, в духовном обновлении, пассивный бунт против серости.

В чем же спасение? Оно в природе, в общении с красотой. Так впервые появляется лейттема Паустовского — красота поднимает, спасает, возвышает. Спасает она от людей, герои Паустовского бегут в природу от общества. У зрелого Паустовского человек в общении с природой проникается чувством красоты, перенося его на других людей. В рассказе же «Четверо» общение с природой рождает лишь отчуждение от людей. Героям нет дела до скорбей мира, их цель — внутреннее самоусовершенствование: «Забыть прошлое, забыть суету, тоску и будни, всю эту слизь, что накопилась на душе, отдаться одиночеству и своему духу. Будем творить себя, выпрямлять свою душу, согнутую и приниженную» [5]. «Каждый стал друг другу как брат» [6], — говорит один из героев, но это братство построено на зыбкой почве христианского всепрощения и умозрительности. Таков и герой раннего А. Грина (вспомним матроса из «Острова Рено») с его эгоистическим уходом в природу: «каждый за себя, братец».

[3] «Огни», Киев, 1912, № 32, стр. 6.

[4] «Рыцарь», 1913, № 10—12.

[5] Там же, стр. 2.

[6] Там же, стр. 3.

Этот протест далек от революционного протеста против «свинцовых мерзостей» жизни, как далек был Паустовский в 1912—1913 годах от понимания объективных исторических закономерностей эпохи, революционного мироощущения. Однако уход «героя» Паустовского от жизни в природу свидетельствовал не только о влиянии на писателя тлетворной декадентской философии скептицизма, но и об искреннем протесте художника против нравственных устоев жизни. Такова же жизненная программа героя «Романтиков» Максимова: «Создать свой мир — необычный и чуждый всему окружающему — царапающемуся, жалкому и смешно неразумному» (I, 39). Паустовский еще не помышляет об активном осуждении максимовых, уверовавших в свою избранность. Он подводит героя лишь к смутному ощущению несостоятельности своего духовного кредо. И только в «Повести о жизни», повторив в образе автобиографического героя многое из метаний и сомнений Максимова, писатель ведет его к постижению единственной правды: человек — частица родины, частица своего народа. И не «зеркало души» открывает ему мудрую правду жизни, понимание своего места в искусстве, а только ощущение себя частицей страны и народа. В «Повести о жизни» Паустовский анализирует причину замкнутости духовной атмосферы своего героя, всего круга интеллигенции, к которому принадлежал он сам: «Где причина этой заброшенности? Я хотел понять ее. Очевидно, в том, что мы пришли в жизнь от книг, от туманной поэзии, от прекраснодушных мыслей и народ прошел мимо нас равнодушно и даже нас не заметил, — не такие, должно быть, были ему нужны сыновья и помощники» (III, 474). И дальше: «. . . я все яснее видел, что рядом с этим поколением интеллигентов... живет напряженной, но пока еще неизвестной мне жизнью огромный слой народа, миллионы тех людей, что сами называют себя «наш брат рабочий» (III, 482).

В 10-е годы позиция автора пассивно-созерцательна, бездейственны и «анемичны» также его герои. Характеры лишены четкого стержня, герои рассказа «Четверо» — лишь тени, силуэты мыслей, рупоры идей писателя. Образы не индивидуализированы, характеры отсутствуют.

Следующая ступень, следующий рассказ, — и «мишени» зла становятся определенней, протест приобретает

бо́льшую активность. Пошлость и мещанство становятся теми конкретными выразителями зла мира, с которыми начинают бороться его герои. С другой стороны, более определенные черты приобретает эстетический идеал писателя. В «Белых облаках» красота смыкается с понятиями — счастье, мир, любовь. Причем даже такие индивидуальные чувства человека, как любовь, влюбленность, понимаются писателем как общечеловеческие. Любовь героя к Мэри не есть конкретное чувство мужчины к женщине, нет, это тяга к человеку вообще. Прекрасное здесь некая внутренняя, имманентная потребность человека. Не случайно еще в рассказе «Четверо» один из персонажей — гимназист воспринимает жизнь как сон, и автор с ним согласен («было в нем много детского, но уже назревала глубина»). Все, что происходит в рассказе «Белые облака», тоже является сном и резко контрастирует с грубой действительностью.

Итак, что же представляет собой Егоров-Парнель из «Белых облаков»? Прежде всего, это типичный герой ложноромантического толка, поднятый на ходули помпезности и исключительности. Если в дальнейшем Паустовский избегает портретной характеристики, в ранних рассказах он обращается к внешнему рисунку образа. Капитан Егоров, во сне Парнель, «юноша с седыми волосами», «самый молчаливый человек в мире», «с влажным ртом, с нестерпимым блеском в глазах, с тонкой линией пробора среди мягких волос» [7]. Внешний облик дан в традиционной романтической манере. Как подлинно романтический герой Егоров-Парнель противостоит среде, возвышается над унылым, серым существованием, над грязью и несправедливостью жизни, где свирепствуют войны.

Согласно специфике романтического стиля образы контрастно противостоят друг другу. Так же полярны два мира — мир праздника, света, красоты, счастья, увы, иллюзорный, как сон, и унылая, грязная явь войны, разрухи, и пошлость, олицетворенная в образе мужа Мэри.

Муж Мэри контрастирует не только со своими антиподами — Парнелем и Мэри, но и с фоном, общей обстановкой праздничного веселья и света. Он скучен, глуп, рассудочен, хитер и рационалистичен, некое персонифицированное зло, противостоящее доброму началу в

[7] К. Г. Паустовский. Встречные корабли. М., 1928, стр. 83.

новелле. В «Белых облаках» писатель, пожалуй, сильнее всего проявил себя как романтик ложноромантического толка.

Поиски настоящего человека у Паустовского не связаны вначале с реальной революционной атмосферой, окружающей писателя. Он «находит» своего героя за рубежом. Но это уже не отвлеченный носитель добра и красоты, стремящийся к абстрактному идеалу, как в «Романтиках», а конкретный человек по преимуществу романтической профессии — матрос, капитан, путешественник, показанный во вполне реальной обстановке. Стремится он не к отвлеченному идеалу красоты — счастья — любви, но к справедливости, и эту справедливость, правду он ищет не только для себя, но и для всех. Внесоциальный идеал начинает приобретать вполне конкретные очертания.

Однако в таких рассказах 1921—1922 годов, как «Капитан-коммунар», «Рапорт капитана Хагера», «Королева голландская», «Разговор во время дождя», строго говоря, нет «героя». Писатель лаконичен, сух и документален в описании эпизодов, в которых должен раскрыться характер. В результате мы имеем не героя в действии, а сухой перечень его подвигов. Все, что мы узнаем, например, о капитане Кравченко, о его бесстрашии, революционности, твердой воле, — не раскрывается в художественной структуре образа, а описывается. Герой поднят на котурны исключительности, необычности. Поэтому его подвиги, смелость воспринимаются, как ухарская бравада, а не сущность внутреннего облика («играет в шахматы» со смертью, сплевывает на «туфли президента Гьюза»). Таким же внешним элементом, романтической деталью представляется его революционность («организация коммунистического восстания в Брисбэне»). Примечательно, что, перепечатывая рассказ позднее в сборнике «Романтики» (1935 г.; первоначально он был опубликован в сборнике «Морские наброски» — 1925 г.), писатель дорабатывает образ, обогащая его теми подробностями-деталями, которые придают характеру объемность, необходимую «живинку» (эпизод в поезде, встречи в Пушкине и т. д.).

В этих новеллах — сочетание двух противоположных принципов построения образа: подчеркнуто документального и романтически приподнятого. Дело в том, что писа-

тель видит своего героя чисто умозрительно, он еще далек от того, чтобы знать о своем герое, как он писал позже, «всё», «даже о самом эпизодическом действующем лице» (VI, 631). Отсюда и несовершенство, и разностильность художественных приемов, неумение воплотить в «кровь и плоть» искусства живого человека, своего современника.

Герой Паустовского в этих новеллах социально активен, но романтические приемы — такие, как гиперболизация, гротеск, контрастность образа, — остаются неизменными. Гротескный план, например, в изображении образа королевы (рассказ «Королева голландская») достигается мастерским смещением реального и гиперболизированного плана: рука королевы — «куриная лапа», сама она «попискивает, как мышь».

Интересно, что в 1924 г. Паустовский делает неудачную попытку воссоздать образ легендарного Шмидта в рассказе «Три страницы». Попытка эта осуществляется лишь в дальнейшем, в повести «Черное море» (1936). И «поражение» это очень характерно, хотя и тема, и фактура образа давали богатую пищу воображению писателя-романтика. Паустовский не мог еще воспроизвести образ подлинно романтического героя, вымысел его все еще питался книжными реминисценциями, небывшими фактами. Для художественного воплощения образа того же Шмидта нужно было умение исторически конкретно и верно анализировать события недавнего революционного прошлого. А этой четкой общественно-социальной позиции у писателя еще не было. Его герой страдает схематизмом, однолинейностью, скудостью внутреннего мира. Художественная неполноценность, отсутствие глубины внутреннего облика — характерный недостаток образа современника в литературе начала 20-х годов в целом.

При всей специфичности эстетической концепции и тематики раннего Паустовского поиски героя и его художественное воплощение в творчестве шли в общем русле эстетических поисков советской литературы. Начало мирного социалистического строительства в первые годы после гражданской войны в литературе ознаменовалось стремлением к героизации действительности, масштабности проблем, пафосному отражению новой эпохи, новых человеческих отношений, революционной морали, этики, вызванных к жизни Октябрем.

В «Падении Даира» А. Малышкина, «Партизанских повестях» Вс. Иванова, «Чапаеве» Фурманова, «Железном потоке» Серафимовича, «Разгроме» Фадеева, «Конармии» Бабеля поднята проблема народа в революции, по-новому осознана роль народных масс в истории. У большинства писателей революционная масса еще заслоняла отдельного человека. Герой был представлен нерасчлененной частью этой массы. Пресловутый герой — «кожаная куртка» был вызван к жизни также и полемическим отрицанием личности в борьбе с буржуазным индивидуализмом. Здесь сказалась и незрелость мастерства советских писателей, и незнание этого нового героя.

Верно писал о герое 20-х годов Ал. Толстой: «Но в современных повестях еще не видно человека. Я вижу мелькание жизни, тащится поезд, воет метель, умирают, любят, ссорятся, бредут по равнинам, воюют. Вон там рука, вон — глаз, вон — мелькнул обрывок одежды. Но цельного человека не видно» [8].

Реакцией на «кожаную куртку» явилась рапповская теория «живого человека», близкая к «интуитивной» теории переваловцев («подсознательные родники пролетарской психологии»). Вульгаризируя необходимость психологизации героя, многогранного освещения характера нового человека, рапповцы по существу выступали за обязательную «червоточину» в герое, душевную изломанность, стихию подсознательного. Лефовцы скатывались к натурализму в своем требовании «рационализированного искусства», подчиненного «социально-техническим задачам», исключения вымысла и художественного обобщения.

Таким образом, рапповский «живой человек», а также лефовская схема человека искажали концепцию героя в советской литературе, заключающую требование создать полноценного человека социалистической эпохи в его общественных и личных связях, образ революционного героя.

Вопреки схемам и «теориям» литературных группировок, такой герой рождается в произведениях Фурманова, Фадеева, Шолохова, Тренева и др.

[8] А. Толстой. Литературные заметки. — Сб. «Писатели об искусстве и о себе» М.—Л., изд. «Круг», 1927, № 1.

Эмоционально-пафосное восприятие революционной действительности, незрелость мировоззрения определили своеобразие поисков героя у Паустовского, Багрицкого, Бабеля, Катаева, Олеши. Ключ к пониманию героя у раннего Багрицкого в следующем его признании: «Моя повседневная работа — писание стихов и плакатов, частушек для стен- и устгазет — была только обязанностью, только способом добывания хлеба. Вечером я писал о чем угодно: о Фландрии, о ландскнехтах, о «летучем голландце»; тогда я искал сложных исторических аналогий, забывая о том, что было вокруг... Героические образы, вычитанные из книг, окружали меня» [9].

Герой эпохи мог воплотиться в творчестве только при ясности и зрелости мировоззренческой позиции. Недостаточно глубокое и четкое понимание своеобразия революционной эпохи неизбежно приводило и к книжной патетике образов (Деккер, капитан Кравченко у Паустовского, Тиль Уленшпигель, Дидель у Багрицкого). Но в основе романтизированных, книжных образов был все же революционный пафос эпохи, стремление выразить его в знакомых литературных формах, в близкой романтической традиции.

У Паустовского наметился сдвиг в изображении его современника уже в рассказе «Репортер Крыс» (1922). Герой здесь дан не «вне времени и пространства», но в живой сегодняшней атмосфере страны. Это придает «живинку» образу Крыса, делает его понятным и близким. Образ Крыса полемически заострен Паустовским против своей же писательской позиции. В эти годы романтическим идеалом для писателя, как мы уже отмечали, был некий особенный человек на пьедестале, наделенный романтической профессией, возвышающийся над обществом, противопоставленный ему.

Крыс — обыкновенный репортер рабочей газеты «Станок». Перед нами сознательное снижение героя, но дегероизация чисто внешняя. На самом деле, всем ходом рассказа, логикой развития образа Паустовский утверждает, что именно такие незаметные на вид люди и могут, должны быть героями. Однако в полемическом запале писателю изменяет чувство меры. Он сознательно рисует Крыса жалким, малоспособным журналистом, чтобы

[9] Архив ИМЛИ, ф. 33, оп. 2, № 1, л. 2.

затем возвысить его, героизировать. Несколько нарушив реальные соотношения героического и негероического, Паустовский впервые утверждает героизм обыкновенного. Это зародыш нового понимания героя. Паустовский сумел в немногих строках новеллы показать выпрямление человека под влиянием среды, обстановки, обстоятельств, времени и людей. Очень ценно с точки зрения идейно-творческой эволюции писателя, что выпрямление Крыса он объясняет влиянием не просто человеческой среды и одержимости героя увлекательной профессией журналиста, но, главное, особенностью этой среды — социалистической, живительностью атмосферы — революционной. В образе репортера Крыса Паустовский нащупывает тот основной критерий в концепции героя, который свойствен литературе социалистического реализма. Впервые принцип этот — показ «человека через его дела, деяния» — сформулирован Горьким, затем развит Фадеевым: «Показ человека прежде всего через деяние, т. е. как раз через то, что определяет его место и назначение в обществе и природе», является «тем подлинным подходом к человеку, который в сущности и есть главное в социалистическом гуманизме нашей литературы. . .» [10].

Паустовский показывает, как, вращаясь в атмосфере редакции революционной газеты, прислушиваясь к разговорам, присматриваясь к людям, его герой проникается величием эпохи. «Крыс понял: времена великой революции! Чтобы он так жил!» (IV, 323). Человек и революция Паустовским осмысливаются в единстве: время — революция меняет человека, подымает его, делает героем этого времени. Так, советский писатель на новой эстетической основе решает проблему «маленького» человека: его не оскорбляют жалостью, не унижают, но помогают осознать свое человеческое достоинство. Впервые в этой новелле герой низведен с романтического пьедестала, но не для того, чтобы потеряться, быть поглощенным средой, но чтобы утвердить свое право обыкновенного героя.

Образ Крыса — один из наиболее удачных не только в ранней, но и в зрелой новеллистике Паустовского. Это не рупор авторских идей, не уже известная схема романтического героя, но живой человеческий характер. Он показан в отношении к труду, к людям: сослуживцам, ма-

[10] А. Фадеев. За тридцать лет. М., 1957, стр. 920.

тери, к своей профессии. Стержень образа — любовь к своей профессии журналиста. Когда его газете пришлось сократить штаты и выбор пал на Крыса, он согласился работать без денег, потому что без любимой профессии не мыслит жизни. И это не поза, не напыщенные слова, — такова логика развития образа.

Романтическая стилевая окраска в новелле выражена не столь явно, она уходит в подтекст, передана через лирический мотив, как мы это наблюдаем в зрелой новеллистике Паустовского. Принципы построения образа здесь несколько выходят из обычного романтического русла. Сочность, зримая достоверность характеристики достигается с помощью детали, которая в зрелом творчестве займет большое место среди других приемов художественной индивидуализации у Паустовского. Подробно выписан внешний облик Крыса: размокшие грязные бутсы, рваная одежда, но это именно те подробности, которые помогают раскрыть характер. Наивность, неумелость, преданность своей газете Крыса переданы тонко, ненавязчиво, через самовыражение героя, его отношения с окружающими людьми, понимание эпохи.

В рассказе «Репортер Крыс» цель жизни — работать во имя революции — поднимает, облагораживает маленького человека. В «Этикетках для колониальных товаров» (1924), напротив, показано падение, деградация человека, одушевленного неверной идеей, призрачной целью, псевдомечтой. В новелле этой, этапной для творчества Паустовского, впервые резко ставится проблема красоты подлинной и ложной, но решается она негативно, ибо положительный идеал рисуется еще смутно. В жизненной трагедии Шифрина — осуждение экзотического мира псевдоромантики.

Шифрин — примечательная фигура в галерее образов раннего Паустовского, характерная близостью своей жизненной позиции, своих заблуждений уже преодоленным в основном заблуждениям самого писателя. В новелле разрыв мечты и действительности доведен до драматического предела всей логикой образа Шифрина, судьбы человека, окружившего себя миром иллюзорной красоты. Мы видим и социальные корни бунта, протеста Шифрина против действительности. Это затхлая атмосфера грязного еврейского местечка, где символом однообразия мещанского существования служит повторяющаяся деталь —

грохочущее ведро на пролетке Еськи-извозчика: «Когда Еська умер, ведро привязали к пролетке другого извозчика. Без ведра местечко не могло жить. Ведро гремело, и они чувствовали смысл своего существования, чувствовали, что на небе есть бог, а на земле — незыблемый порядок» (IV, 355). И как контраст действительности и мечты: «От Еськиного ведра я делал по ночам громадный прыжок и слушал визг скрипок в кабачках на набережных Барселоны, вдыхал розовую пудру, запах апельсинов и заглядывал в прищуренные глаза женщин» (IV, 356). На этой полярности желаемого и сущего построена диалектика образа. Герой живет отблеском иных, заморских стран. Несбыточная мечта его скоро превращается в манию и самоцель. В самом деле, допустим на мгновение, что Шифрин ценой жертв, смерти ребенка, нашел бы, наконец, обетованный край солнца и пальм. Он не знал бы, что делать с этой красотой, ибо цель жизни мелка, незначительна. Пропала даром вся жизнь, жизнь прошла мимо, из-за того, что колоссальные затраты воображения, ума, воли были направлены на мелкую, убогую цель. Трагедия Шифрина в том, что за эффектной вывеской внешне заманчивой жизни он «проморгал революцию». Так, личная трагедия Шифрина перерастает в трагедию человека, оторвавшегося от общества, который, погнавшись за красотой для себя одного, потерял в этой погоне самого себя.

Как и все повествование, образ гравера Шифрина построен на контрастах: обостренное восприятие смрадной жизни городка и мечты о мире грез, стремление к жизни полнокровной, солнечной — и смерть жены, смерть дочери, тоска по здоровью, бронзовому от загара крепкому телу — и чахотка. Герой противостоит и старому миру (затхлой атмосфере еврейского местечка с его нищетой), и новому, революционному.

Гамма сложных переживаний лирического героя, который осуждает Шифрина и одновременно болен его «болезнью», дается через природу, описания которой во второй половине новеллы занимают, казалось бы, неоправданно много места. Последние главки так и названы безотносительно к основному содержанию: «Тишина», «Блеск осени», «Перепела и шторм». Но именно по тому, как воспринимает лирический герой природу в главке «Блеск осени», чувствуется, что ему близки тоска и грезы гравера.

Все вокруг погружено в дремоту, все засасывающе неподвижно, полно созерцания. «В прозрачной воде качались турецкие фелюги, груженные до бортов золотыми тяжелыми апельсинами. Их запах, как запах восточной земли, был прохладен, прян, и эта осень была, как сок апельсинов, также прохладна и терпка своей милой печалью.

Мягкий ветер дул в лицо, колыхал выцветшие полотнища пароходных флагов. Голоса моряков и женщин были слышны очень далеко; бледное солнце стояло в вышине, и казалось, что за морем дышит пышная и светлая весна» (IV, 367).

Здесь все: и замедленный ритм фраз, и изысканные сравнения (осень, как сок апельсинов), и авторское домысливание картины (казалось, что за морем дышит пышная и светлая весна) — создает психологическое состояние размягченности, прекраснодушной грусти. Но тишина и благополучие призрачны, начинается шторм на море (последняя главка «Перепела и шторм»). Правда, сравнивая это небольшое описание шторма с аналогичными в творчестве зрелого писателя, мы видим, как много уступает эта картина в точности, экономной сжатости и вместе с тем яркости, экспрессивности описания. Но здесь важно другое, важно описание бури как выражение психологического состояния героя, идейной кульминации вещи: «Ветер рвал серые полосы воды, мчал их вдоль каменных оград, швырял на ржавые крыши, бил мокрыми полотенцами по стеклам и внезапно стихал» (IV, 367). Такое же смятение и на душе героя, в результате — решение покинуть этот душный мир: «Я завтра уезжаю, — сказал я и встал. Я хотел ветра, свежей воды, грома волн, глотка крепкой водки» (IV, 368).

Природа, море дают человеку душевное здоровье. Море как символ жизни будет в дальнейшем переходить из произведения в произведение, и не случайно именем Черного моря названа большая и значительная повесть Паустовского. В новелле затхлый мир Шифрина противопоставлен стихии моря. Отношение автора и вместе с ним рассказчика к судьбе героя передано опосредствованно, через поэтическую атмосферу. Но хотя основные художественные акценты размещены правильно, нельзя не заметить некоторого сочувствия рассказчика, а с ним и в какой-то степени автора судьбе гравера. Вспомним признание

лирического героя. «Весь день меня мучили, как и чахоточного гравера, мечты об океане, о серебряных веснах, о желтом песке чужих и пустынных берегов» (IV, 367).

Герой-мечтатель, противостоящий воинствующей мещанской среде, — одна из примечательных фигур в галерее образов Бабеля. Художественная характеристика, как и у Паустовского, строится на контрастах. Воображаемое и сущее даны в постоянном противопоставлении («В подвале», «История моей голубятни», «Первая любовь»). Маленький мечтатель из еврейской семьи в рассказе «В подвале» живет в мире грез, книг, всеми силами детской души отталкиваясь от грязного быта семьи, густого мещанства окружающей жизни. Особенно ярко характер героя раскрывается в центральном эпизоде: пытаясь замаскировать, скрыть от именитого гостя жалкую обстановку своей жизни в семье, он декламирует латинские стихи, а в это время в доме дебоширит пьяный дядя, старый дед пиликает на скрипке, двигая «синим окостеневшим ртом». Мечта героя — отгородиться от страшного быта — разрушена. В финале иронически подчеркнут крах его иллюзий: он пытается утопиться в бочке с водой. Внутренний мир героя раскрывается в основном во внешних ситуациях, очерченных исключительно ярко, через отношения героя с действующими лицами рассказа, изображенными обычно с помощью выпуклых речевых характеристик. Повествование идет от первого лица, и отношение героя ко всему происходящему дано через его ви́дение — точное, ироническое, злое. Это его глазами мы видим глупое добродушие Бобки, «синий рот» деда, слышим змеиное шипение Лейкаха, изощренные еврейские проклятия дяди. Ироническая стилевая интонация подчеркивает мысль о неизбежном крахе иллюзий в мещанском мире.

У Бабеля в основном осуждаются жизненные устои, тот быт, в котором естественными становятся уродства бедного мещанского мира, махровая воинствующая пошлость. У Паустовского в центре внимания — развенчание беспочвенной мечтательности, несбыточных иллюзий. Но социальная почва этой мечтательности и иллюзий показана столь же резко и беспощадно.

В герое Паустовского 20-х годов отражены черты человека тех лет, новое отношение к труду, пафос борьбы с социальной несправедливостью, мещанством и т. д. Но вместе с тем многое в этих поисках героя шло от

Грина с его романтическим героем общегуманистического толка, борющимся за справедливость и добро с неконкретным злом.

Поиски писателем идеала красоты, гармонической личности тесно смыкаются с исканиями А. Грина, который, однако, так и не нашел, не сумел отразить в своих книгах реального воплощения романтического идеала. Проблема о месте мечтателя в жизни осталась для Грина неразрешенной, хотя писатель и претерпел определенную эволюцию: путь его героя от матроса («Остров Рено») к Битт-Бою («Корабли в Лиссе»), живущему для других людей. В этом смысле вся эволюция Паустовского, связанная с переоценкой романтической концепции, явилась одновременно отталкиванием от ирреальности мечты Грина. И вместе с тем достаточно сравнить героев Грина с героями Паустовского, и мы найдем общее — поэтичность в рисунке образа, лирико-эмоциональную настроенность и, наконец, то, что Грин формулировал как идеал человека: сильный дух в сильном теле, соединение силы и интеллекта, воли и душевной тонкости.

«Грин, — писал Паустовский, — населил свои книги племенем сильных, простодушных как дети, гордых, самоотверженных и добрых людей» [11]. Романтическая устремленность, верность мечте — основной критерий в определении человеческой полноценности. Эти черты характера выявляются в столкновении с душевной сухостью. Таков принцип построения образа у художника-романтика со всеми соответствующими аксессуарами романтического стиля. Здесь и элемент тайны, маска загадочности (капитан Грэй из «Алых парусов», Фрези Грант из «Бегущей по волнам» и т. д.), одержимая привязанность к чему-то в жизни, романтическая профессия, рыцарское отношение к женщине, раскрытие характера в сфере необыкновенного, романтический портрет.

Паустовский чрезвычайно редко прибегает к развернутой портретной характеристике. Внешний облик героя обычно дается одним-двумя штрихами, портрет домысливается читателем. О Миронове мы знаем только, что у него было «коричневое от загара» лицо и «сухие кофейные руки» (т. е. передается ощущение от внешнего облика человека, вернувшегося из жарких стран), о Шифрине, что

[11] А. Грин. Избранное. М., 1957, стр. 7.

«вытертое пальто сидело на нем, как на манекене» (т. е. акцентируется хилость, убогость героя). В дальнейшем этот принцип сохраняется. Исключение составляют женские портреты с выраженной романтической окраской.

Грину близок психологический принцип раскрытия характера, углубленный психоанализ. Психологизм Паустовского, напротив, более выявляется через внешние отношения героев, лирическую интонацию, пейзаж.

Социалистическая стройка, развернувшаяся в 30-е годы, давала небывалые образцы мужества и героизма советского человека. И не случайным было обращение писателей к очерковому жанру. Перед писателями на Днепрострое и в Магнитке, в Кузнецке и Комсомольске-на-Амуре предстал подлинный герой жизни в таком размахе своих героических дел, что вымысел казался неуместным, ибо жизнь стала неправдоподобнее вымысла.

Представлялось излишним выделять одного среди многих, ибо героями могли быть и были все, кто переделывал жизнь. Вспомним «Кочевников» Тихонова, вещь по замыслу близкую «Кара-Бугазу» Паустовского. У Тихонова при всей образности картины в муках рождающейся новой Туркмении, ее быта, труда, психологии людей, решения «женского вопроса» отдельные характеры лишь намечены. Такова характерная особенность литературы этого периода: жизнь виделась в общих закономерностях, глубины человеческой психологии во всей их масштабности еще только открывались. Но одновременно становится все более определенной тенденция к исследованию человеческого характера, давшая первые «плоды» уже в начале и середине 20-х годов в творчестве Фурманова, Фадеева, Федина. В 30-е годы в статье «Долг перед Черным морем» Паустовский характеризует время как «эпоху созидания новых человеческих отношений и новой жизни, полноценной в каждой своей секунде» [12].

Горький поставил перед советской литературой задачу поэтического воплощения современника, деятеля, созидателя. Герой не как исключительная личность, но рядовой выходец из народа, выявляющий человеческую полноцен-

[12] «Маяк коммуны», 24 октября 1935 г.

ность в своих отношениях с обществом — такова концепция личности в советской литературе 30-х годов с ее устремленностью к коммунистическому идеалу. Герои М. Шагинян («Гидроцентраль»), Л. Леонова («Соть»), П. Павленко («Пустыня»), И. Эренбурга («День второй»), В. Катаева («Время вперед») — люди нового мироощущения, личности, данные в многосторонних жизненных связях. Но при всем приближении к многогранности эпического характера, новаторских эстетических принципах построения образа, герой начала 30-х годов страдал многими недостатками. Стремясь подчеркнуть новаторскую сущность психологии личности, ее преданность коллективу, общему делу, писатели приходили к схематизму, нивелировке обычных человеческих проявлений характера. Недостаточно художественно мотивировалась ломка, переделка сознания героя. Но направленность поисков была верной, как декларировалось в передовой статье журнала «Литературный критик» «Создадим образ героя нашей эпохи». «Герой нашей литературы — прежде всего, человек, переделывающий мир» [13].

Основные черты героического современника у Паустовского мастерски запечатлены в образах Прокофьева и Давыдова («Кара-Бугаз») — их самоотверженная преданность делу, любовь к родному краю, свободное от традиционного понимание романтики, норма поведения в обществе, коллективе и т. д. Герой уже не противопоставлен обществу, среде, как Парнель («Белые облака»), Шифрин («Этикетки...»), не изолирован от общественных связей, как Миронов («Лихорадка»). Он показан в конкретных жизненных социальных и общественных отношениях. Путь к этому герою идет через очерк, где уже появляются у Паустовского наметки подобного характера. Таков, например, очерк «Зона голубого огня» (с 1929 по 1932 г. в журналах «Наши достижения», «30 дней» появился цикл очерков Паустовского: «Великан на Каме», «Красота машины», «Строительство новых городов», «Колхозная академия», «Разговор о рыбе» и др.), где уже центр тяжести перемещается с события на судьбу человека. Таков в очерке сварщик Грибков с его общественной заинтересованностью в труде, чувством рабочей чести. С прообразами будущих героев «Кара-Бугаза» мы знако-

[13] «Литературный критик», 1934, № 6, стр. 6.

мимся в очерке «Подводные ветры», где, кстати, еще очевидны черты ложноромантической приподнятости. Так, инженер Высоких (прообраз Хоробрых) предстает в следующем романтическом обрамлении: «В средние века этот человек неизбежно стал бы конквистадором, добывал бы серебро в Латинской Америке, торговал с Великим Моголом и пиратствовал у берегов Голландии. Это был человек каменной воли и хватки. Он брезгливо сторонился малодушных людей, любил хитрость, опасную игру, новизну впечатлений, размах, пустыню» [14].

Неверно было бы представлять процесс художественного воплощения нового героя простым и гладким. В творческой эволюции писателя этот период не лишен противоречий, связанных с еще не изжитыми элементами экзотики, а также со сложными поисками героя в литературе 30-х годов в целом.

Проблема «писатель—жизнь» была не только сферой постоянных размышлений писателя, но и непосредственно темой многих его произведений, особенно в новеллистике. В рассказе «Морская прививка» героем является писатель, человек искусства. Борьба мира искусственного, придуманного, экзотического и подлинной жизни заканчивается победой живой, здоровой стихии. Здесь снова образ моря как символ мудрости и простоты, не подавляющей своей красотой и величием: море — друг, помогающий человеку обрести душевную гармонию, простой и единственно верный ключ к творчеству. Такова лирическая тема этой новеллы.

Паустовский относится к числу писателей, удивительно умело подчиняющих все большие и малые элементы произведения одной заданной мысли. В «Морской прививке» все «ружья стреляют». Развитие каждого образа, лирико-эмоциональная тональность, подтекст, описание природы — все помогает глубже раскрыть образ героя, который трудно и мучительно находит, наконец, путь к жизни как единственной плодотворной почве творчества.

Что мы узнаем о прошлом писателя Н.? «Он писал так, как мальчишки собирают марки или вырезывают из дерева модели кораблей. Вырезывание моделей плодит неистребимую тоску по городам, вымощенным голубым стеклом, где корабли швартуются прямо у цветочных

[14] «Красная новь», 1932, № 4, стр. 147.

клумб. (Вспомним описание гаваней у А. Грина. — *Е. А.*) — Начинаются сомнения — может быть, такие города существуют? Сомнение переходит в уверенность, и тогда человек пишет рассказ об этих героических городах» (IV, 500). Перед нами тип писателя-романтика с умозрительной мечтой, человек, далекий от жизни, созерцатель.

Перелом в мировосприятии героя происходит, на первый взгляд, слишком прямолинейно и быстро. Кстати, к этому выводу склоняет и характер конфликта, тенденция финала, динамика взглядов героя, данная вне динамики характера, порой вне образно-художественной ткани произведения. Вспомним хотя бы напыщенные слова писателя Н. о необходимости «возвеличить эпоху — блистательную и неповторимую» (IV, 503). Паустовский, как это свойственно писателю-романтику, показывает не сам процесс становления характера, но результат его. Очевидно, так и следует воспринимать эту эволюцию в рассказе, как ее завершающий этап, когда переоценка ценностей уже произошла подспудно, и художнический мир героя как бы в ожидании последнего толчка, чтобы принять, окончательно осознать своими все свежие впечатления, размышления о жизни и искусстве. Роль этого последнего толчка выполняет природа, стихия жизни, море.

Интересно, что в рассказе меньше всего показано влияние моря, природы на самого писателя. Паустовский заставляет пройти «прививку» морем всех своих героев, создав как бы многократное зеркальное отражение темы. Вспомним, как реагирует вначале на море сын писателя, маленький Мишук. Он маленький, море большое. Оно кажется ему непонятным и грозным. Он боится его потому, что не знает, но, поняв, воспринимает море, как самого хорошего, близкого друга. Так же «мал» отец Мишука, который не знает жизни, а потому не понимает ее и боится, бежит в мир красивой мечты. Не случайно в самом близком контакте с природой в новелле находятся ребенок и старик — Мишук и Дымченко, как люди, свободные от всего наносного, житейского, умеющие цельно и чисто воспринимать жизнь.

Образ рыбака Петра Дымченко — своего рода прообраз многочисленных характеров простых трудовых людей, понимающих язык природы, добрых, мудрых и по-своему

мечтательных. Дымченко здесь — еще второстепенный персонаж, но его понимание жизни близко писателю, борющемуся с экзотикой в своем восприятии жизни и искусства.

Внутренний перелом, переживаемый писателем Н. в рассказе, был характерен и для писательской судьбы самого Паустовского. Эпизод с планетарием, когда, сравнивая живое небо в звездах с пыльным нарядным «небом» планетария, герой не колеблясь отдает предпочтение красоте действительной, автобиографичен. В статье «Несколько отрывочных мыслей» Паустовский рассказывает о своем посещении планетария и новом, негативном отношении к красоте искусственной. Художественный прием «обнажения» очень удачен в рассказе: условность снимается, в результате образы воспринимаются в своем реальном качестве: звезды — «никелевые бляшки», небо, «пахнущее полотном», «оно вращалось с глухим зудом» (IV, 502) и т. д.

В развенчании жизненной позиции писателя Н. основная роль принадлежит его жене, героине традиционно-романтической. Он (писатель Н.) прячется «от жизни, — говорит она, — в переулки, заросшие тропическими цветами и переполненные сверх всякой меры солнцем и блеском» (IV, 500—501). Но тем разительнее контраст между ее мыслями и их художественной мотивированностью. Образ ее книжен, недостоверен. И в самом деле, как можно верить мудрому прозрению героини, если сама она мыслит усложненными, вычурными образами и переживания ее отдают мелодраматизмом, а язык патетичен. Вот одна из романтических «рамок» героини: «Женщина прижала кончики пальцев к смуглым плечам, и несколько слез скатилось в море. Она плакала от простой мысли, что вот этот день нужнее для нее, чем многие годы их прошлой жизни, чем тяжесть познания, чем пестрые вереницы людей, проходившие через их жизнь, как через ресторан» (IV, 496).

Образ писателя Н. также выдержан в обычной для Паустовского романтической манере.

Словом, если говорить о портретной палитре художника, он еще слишком много употребляет радужно-золоченых цветов, краски еще недостаточно замешены на жизни, принципы образной характеристики остаются в рамках традиционно романтических.

Герой Паустовского первой половины 30-х годов уже осознает истинные пути красоты, воспринимает ее не как идеальную проекцию сознания на жизнь, а как объективный прекрасный мир. Но свое назначение в этом мире, свою причастность к нему он понимает порой еще отвлеченно. Переоценка ценностей где-то еще носит внешний характер. Только активно включившись в борьбу за созидание красоты вокруг себя, герой Паустовского сможет ощутить и построить мир красоты в себе.

Противоречивость этого периода художественной биографии Паустовского легко проследить на судьбах его героя. С одной стороны, Паустовский создает образы своих героических современников, замечательных патриотов и энтузиастов социалистического труда, многогранные, интересные характеры. Таковы герои «Кара-Бугаза». С другой — образы-рупоры авторских идей, выдержанные в романтической манере (герои «Музыки Верди», «Поводыря», «Морской прививки»). Там, где писатель шел от впечатлений жизни, живых наблюдений, находились меткие штрихи, придающие характерам объемность и многомерность. В рассказах же «будущего», в рассказах «воображения», как их называет сам писатель, Паустовский еще не умеет оторваться от привычного «романтического» штампа. Большая доля домысла в самом характере художественного материала позволяет использовать элементы фантастики в лепке образов. Но здесь нет живых человеческих характеров.

Так рождаются герои рассказов «Музыка Верди», «Доблесть», «Поводырь» — отважные, мужественные летчики, моряки, совершающие подвиг, самоотверженный поступок, чтобы помочь человеку, спасти его от смерти, болезни, горя. Стремясь проникнуть в суть коммунистического идеала, раскрыть характер советского человека — носителя социалистического гуманизма, писатель силой фантазии пытается предвосхитить лучшие черты человека будущего.

Но этот человек представляется еще писательскому воображению нечетко и неопределенно. Герои являются как бы выразителями голой идеи, неовеществленной в художественном образе. Так, о командире («Музыка Верди») мы узнаем из патетической авторской декларации следующее: «Это был молчаливый седой человек. Он видел в своей жизни много смертей в революционных

боях, много штормов, гибель многих товарищей. Он знал беспощадность борьбы и неумолимость боевых приказов. Он был одинок... Революция перечеркнула прошлое твердой рукой и внесла в сознание простоту и ясность. Ей он был предан как боец, как бывший шахтер и как человек точного и светлого ума» (IV, 507). Вся эта книжная характеристика по существу повисает в воздухе. В рассказе герой не одушевлен ни одним живым штрихом, который придал бы художественную достоверность этому ходульному образу. Его поступки не мотивированы психологически, а потому кажутся малоправдоподобными. Так, по уверению автора, командир чуток. Это вытекает из его отношения к актрисе Солнцевой. Узнав, что в Москве у нее тяжело заболел брат, он приказывает прервать спектакль на корабле и помогает ей срочно выехать к брату. Но трудно поверить во внутреннюю теплоту человека, мыслящего стандартно, лишенного живой эмоциональности.

Герой — гуманист, человек с богатым внутренним содержанием — в новеллистике еще не запечатлен художественно. Однако примечательны пристальное внимание к психологии общественного человека, попытка раскрыть гуманизм эпохи через гуманизм отдельного человека.

К концу 30-х годов углубляется понимание нового героя, расширяются и рамки его образной характеристики. Если раньше критерием полноценности личности было отношение к красоте, теперь этим критерием становится труд как самая необходимая сфера проявления личности, труд на благо родины, украшающий землю, жизнь и самого человека. Человек начинает рассматриваться в сфере народной жизни. Переосмысляется и отношение писателя к героизму как закономерному проявлению человеческого характера: «Героизм — явление народное. Народ создает замечательные легенды, сказки, песни. Он создает героев, любит их и преклоняется перед ними потому, что в героях справедливо видит образ будущего человека» [15].

Прошел период любования красотой как чем-то статичным, недоступным. Надо создавать мир радости и гармонии в себе и вокруг, стремясь к нему, достигая и снова

[15] К. Паустовский. О героях. — «Правда», 10 марта 1939 г.

устремляясь дальше. Этот мир — не недостижимая мечта, он вокруг тебя, в тебе. Таков пафос зрелой новеллистики Паустовского.

Герой утратил романтический ореол необыкновенности. Было бы неверным заключить, что писатель избегает вообще романтических приемов характеристики. Нисколько. Переоценив свой взгляд на романтику и романтическое, он более избирательно, продуманно пользуется романтической палитрой; не нарушая достоверности, не отрывая героя от реальной почвы, писатель одушевляет его романтической мечтой.

Наиболее близкие герою Паустовского сферы проявления характера — отношение к труду, к человеку, к прекрасному — очень часто смыкаются, намеренно сближаются, и это сближение не случайно. Согласно концепции Паустовского, проблемы этические, социальные трактуются в их эстетическом преломлении, в свете нравственного идеала эпохи, вытекают из эстетических критериев и оценок.

Эта проблема гуманизма личности, личного счастья, поднимающегося до общечеловеческого, словом, нравственные отношения личности и общества по-своему ставятся в эти годы писателями, близкими и далекими Паустовскому по мироощущению и художественной манере. Пришвин в «Фацелии» и «Лесной капели» с новой силой после знаменитого «Жень-шеня» решает в неразрывном единстве вопросы любви, поэзии, творчества. Он полемически подчеркивает, что не хочет любви особенной, не похожей на любовь других, избирательного чувства только для себя: «Я же об этом именно и говорю, что наконец-то испытываю великое счастье не считать себя человеком особенным, одиноким, и быть, как все хорошие люди» [16]. Любовь здесь не уводит героя в узкий мирок переживаний, но открывает пути к творчеству, к людям. Приобщенность к людям, народу для Пришвина — то живительное чувство связи с землей, родиной, которое вернуло силы легендарному Антею.

Счастье только для себя перестает удовлетворять и героев Андрея Платонова, писателя, удивительно чутко передавшего духовный, нравственный нерв жизни человека 30-х годов. Его Фомин из великолепного рассказа

[16] М. Пришвин. Собр. соч. в шести томах, т. 3. М., 1957, стр. 410.

«Афродита» трудно и по-своему приходит к постижению человеческого счастья и подлинной человечности, выстрадав истину, что в «стремлении к счастью для одного себя есть что-то низменное и непрочное; лишь с подвига и исполнения своего долга перед народом, зачавшим его на свет, начинается человек. . .» [17]

Стремление передать это никем и никогда не виданное чувство слитности судьбы народа и человека, воспринимающего его печали и радости, как путь к счастью и для себя — это стремление одушевляет и художественный поиск Паустовского, жизненные пути его героев.

Человеческая личность создает новые критерии счастья и человечности. Этой проблеме посвящен рассказ «Старый челн» (1939). Чернов — один из наиболее характерных, близких автору героев, бесконечно предан своему делу: он стремится беречь, сохранять лес. Близость к природе является в концепции героя Паустовского основным мерилом человеческой полноценности. Здесь «хозяин» леса, Чернов, неизмеримо выше, богаче духовно, гуманнее, чище, бескорыстнее остальных персонажей новеллы, глухих к красоте природы. Паустовский верен своему принципу — он не раскрывает «диалектики» характера, не показывает процесса становления тех или иных качеств героя, но в кульминационном эпизоде обнажает психологию чувств, сущность, доминанту образа.

Писатель пользуется излюбленным приемом контрастного описания Чернова, обращается ли он к внешнему облику, образу ли мыслей, или мотивам поведения, чтобы затем внешнюю ординарность противопоставить внутренней красоте и душевной цельности. Стеснительность, скромность Чернова предстает в таких, например, деталях: на нем был его единственный серый костюм, «сшитый посредственным портным из Костромы». «Он берег его (костюм) и завидовал режиссеру. Развалясь на диване, засунув бледные руки в карманы тончайших брюк, режиссер курил папиросы «Элит» и ничуть не заботился о том, что его расстегнутый пиджак мнется, а табачный пепел осыпает завязанный вольным узлом ослепительный галстук» (IV, 601). Деталь выделяется по контрасту с внешним обликом попутчика лесничего — режиссера.

[17] А. Платонов. Избранное. М., 1966, стр. 511.

И еще подробность, подчеркивающая стеснительность, скромность героя: любуясь грозой, Чернов невольно вспоминает стихи Лукреция и тут же конфузится за свою как бы ненужную эрудицию.

Но вот поворот сюжета: Чернов оказывается перед дилеммой — ехать ли дальше отдыхать к морю или остаться на малоизвестной станции Синезерки, чтобы спасать некогда посаженный им лес от гусеницы. Выбор он делает без сожаления, без наигранного пафоса. В рассказе встает тема красоты, тема эта и является его лирическим подтекстом.

Автор снова прибегает к контрастным решениям. Как чувствует природу лесничий, мы уже знаем. Попутчики Чернова остаются равнодушными к ней, к великолепной картине грозы в лесу: «женщина в пижаме» боится грозы, режиссер смотрит на игру стихий, как на театральное представление: «Какая гроза! Как здорово сделано!» (IV, 599).

Не будь в новелле подтекста, лирико-эмоциональной тональности, переданной через картины природы, отношение к ней героев — поступок Чернова, его решение остаться не вышло бы за рамки незначительного эпизода. Но второй план столь велик и драматичен, что поднимает поступок лесничего на высоту большого человеческого деяния — спасения леса как символа родины и счастья. Под пером художника природа одушевляется, она тоже становится действующим лицом, вопиющим о помощи. Вспомним символическую картину грозы: «Мертвый лес вздрогнул от мутного блеска и оказался живым: ветки, похожие на черные рваные рукава, дрожали от ветра и были вытянуты в одну сторону — к последнему просвету под низким пологом туч. Деревья будто цеплялись за уходящее чистое небо и звали на помощь» (IV, 600). Так обыкновенный, на первый взгляд, поступок обыкновенного человека совершенно в новом свете представляет нам образ героя. Так начинает действовать принцип — прекрасное в обыкновенном.

Во второй половине 30-х годов художественно найден писателем тип героя — обыкновенного человека из народа, богатого духовно, понимающего труд как талант, свое назначение в жизни как созидание красоты. Сравнивая героя Паустовского конца 30—40-х и, скажем, 60-х годов, отделенных дистанцией в двадцать лет, мы не можем

фиксировать какое-то коренное изменение концепции человека, равно как и принципов его художественного изображения. Разумеется, это не означает, что тип героя застыл в раз навсегда данных, окаменелых формах, что перестало совершенствоваться мастерство Паустовского-художника. Герой писателя изменялся вместе с жизнью, становясь все более интеллектуальным, более чутким выразителем талантливости народной жизни, многогранным в своих личных и общественных связях. Расширялось или менялось поле деятельности героя в зависимости от обогащения круга творческих интересов самого Паустовского, но «ядро» его оставалось уже в основном неизменным, так как установились эстетические и этические нормы в концепции человека.

Первые попытки создания героя — обыкновенного человека сопровождались «издержками», связанными с полемикой с самим собой. Герой, как, например, Крыс, сознательно принижался, чтобы затем быть поднятым. В простоте героя 40—60-х годов нет примитивизации, искусственного упрощения. Это человек довольно высокого интеллекта, какой-то очень «свой» в сфере народной жизни, определивший себе в ней достойное место, с обостренным чувством прекрасного. Повышается духовный потенциал героя: красота духовного облика советского человека все более передает, «несет в себе» атмосферу социалистической жизни. Эпоха преломляется в духовном облике человека.

Таков лесничий из рассказа «Старый челн», таков герой рассказа «Секвойя» лесовод Дубов, чья профессия — подчинять природу воле человека. Паустовский сталкивает своего героя с писателями, людьми богатой фантазии и высокого интеллекта. И он выходит победителем, человек близкий природе и народной жизни. Его понимание мечты, фантазии, научного провидения смелее, шире и интереснее, чем у писателя-фантаста.

Один из писателей читает свой рассказ-сказку об огромных деревьях, задевающих тучи, где живут человечки-карлики. И уже раздается чей-то скептический голос, что такие высокие деревья не существуют, что таких фантастических приключений не бывает. Но жизнь заманчивее любой фантазии. Дубов рассказывает о секвойе — дереве высотой в полтораста метров, которому сейчас три тысячи лет. Оно вымирает, но селекционеры, и в их числе сам

Дубов, упорно работали над получением всхожих семян, и труд их увенчался успехом.

В начале рассказа Дубов чувствует себя в роли ученика в обществе писателей:

«Дубову, как человеку только одного своего лесного дела, казалось, что он будет выглядеть среди писателей как житель тайги, попавший без всякой подготовки, в неуклюжих унтах и тулупе, на концерт в Большом зале консерватории. Вокруг него будут спорить о книгах, стихах, о всяких сложностях писательской работы. Будут, конечно, ждать, что и он вмешается в эти разговоры. А как он может вмешаться, когда в литературе он мало что знает?» (V, 359). Но именно он преподал урок жизни, оказался равным людям высокого интеллектуального труда. Писатель подчеркивает, выделяет в Дубове черты, свойственные его стеснительной натуре: запинается, повторяется, конфузится. Все эти живые черточки образа смягчают, «амортизируют» восторженность его в восприятии природы, «спасают» образ от романтической ходульности, декларативности.

Как и все герои Паустовского, Дубов необыкновенно чуток к красоте природы. Писатель как бы передает ему свою наблюдательность, свое «микрозрение», поэтическое чувство природы. Вот улыбка Насти, дочери одного из писателей, вызывает у него мысль, что не так уж далеко весна, и дальше идет описание этого предчувствия весны, ее примет: «Ее приближение даже как будто было заметно по теплым ветрам, доносившим из леса запах оттаявшей коры, по блеску капель, стекавших с ледяных сосулек (будто десятки маленьких солнц косо летели по воздуху и исчезали в рыхлом снегу), наконец по свисту синиц, дружно расклевывавших еловые шишки» (V, 360). Здесь авторское восприятие настолько смыкается, сливается с восприятием героя, что уже нельзя их дифференцировать.

Близость героя автору характерна для всей зрелой новеллистики писателя-романтика. Являясь воплощением эстетического идеала писателя, герой выступает выразителем авторских идей. В особенности это относится к лирическому герою бесфабульных новелл Паустовского, как «Кордон-«273», «Клад», «Во глубине России» и др.

В какой-то мере с этим связана недостаточная индивидуализация образа.

Вспомним старика-композитора из рассказа «Беглые встречи». Образ складывается из самохарактеристики героя (старый музыкант-энтузиаст делится с лирическим героем своим возвышенным жизненным кредо: знакомить народ с бессмертными творениями великих композиторов), отношения к нему людей различных жизненных позиций (шофер, дежурная гостиницы) и самого лирического героя. Нельзя сказать, что образ лишен индивидуальных черт (старческая задиристость, юмор), но, главное, пружина образа раскрывается не в индивидуальном наполнении его, а в нагнетании, аккумуляции тех черт, качеств, которые присущи герою Паустовского вообще: самоотверженность, нравственная чистота, причастность к искусству. Характерен и лирический финал, где снова звучит тема прекрасного. В памяти остается не характерное, а общее, главное, что вкладывает в свое понимание Человека писатель, запоминается «идеальный» характер, знакомый нам и по другим новеллам.

Разумеется, особенности романтической идеализации образа не снимают основного требования — художественной правды. И если автор в своем стремлении создать обобщенный, романтизированный образ с гиперболизацией, концентрацией прекрасного в человеке нарушает пропорции жизненной достоверности характера, то патетичность оборачивается ложной риторикой, романтическая приподнятость — фальшивой выспренностью. Это происходит в результате форсирования «идеальной сущности» героя, а также художественного неправдоподобия всей атмосферы рассказа.

Так, элементы слащавости, лжеромантических тенденций характерны для образов командарма в «Поводыре», персонажей «Музыки Верди», «Томика Пушкина», «Белой радуги» и других новелл, где герои заключены как бы в некий жизненный вакуум, проявляют себя в искусственных ситуациях.

При всей «идеальности» удавшихся героев Паустовского отличают живые черточки, штрихи-детали, придающие характеру тот «жест», о котором говорил писатель в «Золотой розе» в связи с размышлениями о герое. У Чернова («Старый челн») этот жест — стеснительность, застенчивость, у Гайдара («Клад») — «веселый азарт, ребячливость», у Крыса («Репортер Крыс») — неуклюжесть и «неудачливость» и т. д. Командарм же, моряк из рас-

сказа «Бриз», Аннушка из одноименного рассказа схематичны, однолинейны, лишены «живинки».

Труд, любовь, природа — тот пробный камень, на котором «испытывает» своих героев Паустовский. Красота таланта — одна из эстетических основ его идеала, ибо нельзя «достигнуть новой жизни без таланта». Потому один из характерных для Паустовского героев — человек из народа, умелец, натура, щедро одаренная, утверждающая собой правду о глубокой талантливости русского народа. Герой рассказа «Стекольный мастер» мечтает отлить из хрусталя рояль, создать чудесную вещь на радость людям. Парусный мастер любовно отделывает каждую деталь, «строя» свои игрушечные парусные корабли. И не корысть, не материальный интерес руководит его одержимостью в работе. Он хочет, чтобы творения его рук будили в людях мечту о счастье. Старик из рассказа «Колотый сахар» не создает материальные ценности, он собиратель песен, но это тоже нужно людям, ибо нельзя жить без поэзии.

Подметив в жизни черты человека, влюбленного в свою профессию, в свой труд, Паустовский сумел воплотить в новеллах жизненный тип, прямо противоположный пассивному созерцателю ранних новелл. Это беспокойный человек, остро чувствующий ответственность должности — быть Человеком, быть полезным людям, обществу.

Колоритен в этом ряду образов дед Семен Елесин из рассказа «Воитель». Сочно, с юмором рассказывает Паустовский о его обращенности к людям, способности воспринимать дела колхоза, коллектива людей как свое собственное, личное дело.

Кто-то поджег ветлу в лесу, чтобы потом распилить ее на дрова и перетащить на свой двор, и дед Семен караулит «того злодея», чтобы подвести под народный суд. Где-то глушат рыбу, и он снова на страже народного добра. Вот он замечает, что на пароме расшатался настил, а на нем будут перевозить колхозную электростанцию. И Семен спешит починить его, чтобы «не утопили машину». До всего ему есть дело по большому счету, он чувствует себя хозяином страны: «...хожу по своей земле, как мильонщик, как господин!» (V, 217). Сам трудовой человек, он знает цену человеческому труду и верит в могущество того, что творят руки человеческие: «И понятие у меня такое, что человек что хошь сделает —

руки у него брильянтовые» (V, 216). Ему жаль погибающее дерево не только потому, что дерево, лес — это красота земли, но и потому, что в созидание его вложен труд: «А мне той вербы многошумной жалко. Пойди ее вырасти. Бережение всему требуется — и лесу, и вербе, и реке, и полю. . .» (V, 217).

Образ деда Семена многогранен. В нем необыкновенно сильна жажда жизни: «век бы жил», «мне бы на печке сидеть да шамкать, а я все ходю и ходю». Он чувствует очарование природы: «Я так полагаю, что звезда существует для украшения жизни человеческой» (V, 218).

В образе Семена писатель сумел найти и умело отобрать характерные детали: неуживчивость, «беспокойство», чуткость к красоте, бережное отношение к народному добру. Семен говорит образным, сочным языком человека из народа, близким к истокам народной речи. Его горячие «монологи» полны экспрессии, живой интонации.

Вообще речевая характеристика является у Паустовского, великолепного стилиста, важным элементом индивидуализации героя.

Долгую эволюцию прошел герой Паустовского, от искусственно романтизированного характера к романтическому герою-труженику. Менялась его профессия, сфера действия, логика поведения, образ мыслей, отношение к жизни, людям и вместе со всем этим и в самом этом процессе менялся его язык.

Герой «Белых облаков» Парнель выражал свои мысли выспренно, напыщенно, нарочито красиво: «С тех пор, как я себя помню, я чувствую тревогу и тоску... я пришел в эту жизнь уже с тоскою по вас» [18].

И, наоборот, отсутствует эмоциональная окраска в языке героев новелл типа «Капитан-коммунар», «Рапорт капитана Хагера». Это связано, главным образом, с недостаточным проникновением в художественную структуру образа, с нечетким представлением о внутреннем облике, характере рисуемого персонажа. Когда же речевая характеристика занимает свое место в ряду с прочими компонентами, рисунок образа неизменно приобретает нужную рельефность.

[18] К. Паустовский. Встречные корабли, стр. 87.

Мастерски передает Паустовский колорит остроумной, сочной речи одесситов. Индивидуализация достигается эмоциональной речевой окраской, неправильным построением фразы, порой вкраплением жаргонизмов. Вспомним язык матроса из «Дочечки Брони» — «Пока вы кляпздонили со своим концертом, ушел последний поезд» (IV, 371), или неправильную речь Глузкина из того же рассказа: «Товарищ, я имею через вас массу неприятностей!» (IV, 369), или богато окрашенную эмоционально «речь» закройщика (там же): «Зараза! Чтоб завтра же ты выбирался от меня со всем своим барахлом! Чтоб ты повесился на той веревке, поганец» (IV, 378).

Колоритность речевой характеристики одесситов, видимо, следует приписать отчасти и влиянию Бабеля (летом 1921 г., по свидетельству самого Паустовского, он был уже знаком с некоторыми из одесских рассказов Бабеля, в частности с «Любкой Козак»).

Постепенно Паустовский все меньше прибегает к внешней броскости, эффектности речи персонажей. Он добивается своеобразия, отточенности речевых характеристик, широко используя богатую стихию народной речи. Язык людей из народа, крестьян (которые все большее место занимают в творчестве Паустовского) отличает простая, безыскусственная, какая-то певучая, трогательная своей чистотой, лиризмом интонация. Вот как звучит, к примеру, речь старика из новеллы «Колотый сахар»: «Все, родимый мой, надо от сердца делать... Песни я пою. Такое мое занятие. Хожу промеж людей и пою. Где какую новую песню услышу — запоминаю. К примеру, слово ты сказал — это одно, а слово это самое пропел — выходит, сердешный мой, другое, — оно долго в сердце дрожит» (IV, 590). Он говорит, как поет, складно, размеренно, поэтично.

Юмористическим колоритом окрашен язык деда по прозвищу «Десять прбцентов» (рассказы «Последний черт», «Золотой линь» и др.).

В новеллах об искусстве герой — это чаще всего художник, одаряющий своим талантом чудесный мир, приобщение к которому, со своей стороны, обогащает человека. Целый мир возвышенных чувств открыл героине рассказа «Корзина с еловыми шишками» композитор Григ, силой воображения осветил светом счастья последние минуты старого повара Моцарт («Старый повар»).

Искусство не уводит человека от жизни, как это было у раннего Паустовского, наоборот, учит любить жизнь, тоньше воспринимать ее, вызывает душевный катарсис. «Слушай, жизнь, я люблю тебя», — говорит Дагни («Корзина с еловыми шишками»), открыв для себя музыку Грига и тем самым мир человечности и добра. Искусство все чаще привлекает пристальное внимание писателя. В его эстетической концепции отношение к искусству — также один из критериев духовной полноценности человека.

Но Паустовский рассматривает призвание художника в неразрывной связи с его общественным долгом перед народом. Преданность искусству предполагает прежде всего преданность родине и своему народу. В противном случае искусство деградирует, вырождается: «Моя страна, мой народ и создание им нового, социалистического общества — вот то высшее, чему я служил, служу и буду служить каждым написанным словом» (I, 18). Исходя из этого высшего критерия — служения искусством народу, — и определяется гражданская и творческая полноценность героев повестей, рассказов, очерков Паустовского — Куприна, Бунина, Чехова, Горького, Лермонтова, Чайковского, Левитана, Кипренского.

Освободившись от экзотического плена, Паустовский продолжает отстаивать «право на жизнь» романтической прозы, плодотворность обращения художника к вымыслу. Он пишет об этом: «...рядом с действительностью всегда сверкал для меня, подобно дополнительному, хотя бы и неяркому свету, легкий романтический вымысел. Он освещал, как маленький луч на картине, такие частности, какие без него, может быть, не были бы и замечены. *От этого мой внутренний мир становился богаче»* (I, 10; курсив мой. — *Е. А.*). Об этом же он пишет в рассказе «Третье свидание»: «...что касается людей, воспринимающих жизнь в более сильном виде, чем это есть на деле, то я за них. Я за тех, кто владеет этим богатством и умеет его находить» [19].

Вымысел, которым широко пользуется в своей поэзии герой новеллы «Ночной дилижанс» — сказочник Андерсен, его умение одевать жизнь в праздничные краски воображения — далеко не самоцельны. Его мечта нужна

[19] «Новый мир», 1963, № 6, стр. 101.

человеку, помогает разбудить в себе и других лучшие стороны души. Образ доброго сказочника не поднят на романтический пьедестал: это живой, общительный, чуть насмешливый и не очень счастливый человек, дарящий людям тепло и очарование своего воображения. Он показан в реальной, сугубо прозаической обстановке, и от этого ярче предстает поэтичность самого героя. Так обыденная обстановка, пошлая атмосфера гостиницы, где остановился Андерсен (оловянная чернильница без чернил под стать старой и грязной гостинице, моль на портьерах, фаянсовый таз с изображением полногрудых купальщиц, канделябр с остатками сальной свечи, нечищенный, должно быть, «со времен Тициана»; как дополнение к этим деталям, ленивый и нечистый на руку слуга и далее педантичный и скучный спутник Андерсена в дилижансе священник-австриец), пошлость и скука жизни контрастируют с той поэзией и красотой, что вызываются к жизни силой фантазии Андерсена.

Внутренний монолог и несобственно-прямая речь, искусно вводимые автором в новеллу, помогают раскрыть как бы изнутри характер героя. Вот пример перехода к несобственно-прямой речи, где раскрываются зоркость, особенность поэтического ви́дения Андерсена: «Он полюбил Венецию и называл ее «увядающим лотосом».

Над морем клубились низкие осенние тучи. В каналах плескалась гнилая вода. Холодный ветер дул на перекрестках. Но когда прорывалось солнце, то из-под плесени на стенах проступал розовый мрамор и город появлялся за окном, как картина, написанная старым венецианским мастером Каналетто (следующая фраза подчеркивает причастность к этому ви́дению героя. — *Е. А.*).

Да, это был прекрасный, хотя и несколько печальный город. Но пришло время покинуть его ради других городов» (II, 638).

Или: «Андерсен рассмеялся. Он ничуть не был рассержен. Его страсть к путешествиям усиливалась изо дня в день даже от таких забавных пустяков (и далее переход к несобственно-прямой речи. — *Е. А.*).

Путешествия всегда сулили неожиданности. Никогда ведь не знаешь, когда блеснет из-под ресниц лукавый женский взгляд, когда покажутся вдали башни незнакомого города и закачаются на горизонте мачты тяжелых кораблей...» (II, 640).

Этот прием одновременно свидетельствует о близости героя автору, что характерно для лирического героя у писателя-романтика.

Однако Паустовскому не удалось в характеристике героя до конца остаться в рамках сдержанного лиризма. В финале (эпизод с Еленой Гвиччиоли) герой приобретает черты ложной романтики, сентиментальной патетичности. В стремлении романтизировать образ Паустовскому изменяет чувство меры. Таков весь этот эпизод, в котором Андерсен «отказывается от любви». Он сопровождается мелодраматическими «признаниями» от автора типа: «Андерсен побледнел. Весь день он вспоминал о ней с глухим волнением. Он знал, что можно до боли в сердце любить каждое слово женщины, каждую ее потерянную ресницу, каждую пылинку на ее платье» (II, 648).

В критике много писалось о неверном, слащавом воплощении военной темы в рассказах Паустовского. Оценивая общую тенденцию в изображении героя этого периода в ее связи с общей концепцией Паустовского, необходимо прежде всего подчеркнуть ее своеобразие: герой предстает борцом за прекрасное. Война для писателя — сила, враждебная человечности, и в этом морально-этическом плане намечается проблематика, строятся характеры.

Однако если излишняя романтическая приподнятость стиля, порой игнорирование примет времени в некоторых рассказах довоенного и послевоенного периодов не звучат особым диссонансом, то в военной новеллистике эти недостатки дискредитируют характерный для Паустовского поворот темы. Придуманность, слащавость представляются нам реальными недостатками ряда новелл военных лет, но самый подход писателя к военной теме (защита красоты и борьба за нее) органически вытекает из его эстетических взглядов. В самом деле, было бы странно, если, изменив своему романтическому стилю, Паустовский начал бы писать на военную тему прозу в манере М. Шолохова, К. Симонова, В. Некрасова или В. Пановой.

Ал. Толстой, выражая в одной из статей чувство гордости нравственной силой советских писателей, пишущих о войне, упоминает также имя Паустовского[20]. И это не случайно. В лучших своих военных рассказах, о кото-

[20] См.: А. Н. Толстой. Собр. соч., т. XIV. М., 1950, стр. 347.

рых речь пойдет ниже, Паустовский, как и другие писатели, прославляет мужество и человечность советских людей, противостоящих миру фашизма.

Примерно в таком же ракурсе — раскрытия лучших сторон характера советского человека — освещается героическая тема в «Ленинградских рассказах» Пришвина. Низменность, античеловечность врага в борьбе двух миров выявляется опосредствованно, обращением к высокому духовному облику советских людей. В рассказах о ленинградских детях перед мысленным взором художника проходят суровые судьбы ленинградских сирот. Их жизнь сберегли и согрели теплом своих сердец мужественные и милые русские женщины. Плачет маленькая Валя, вспомнив вдруг, что у нее когда-то был другой дом и настоящая мама, согревает заботой испанку Марию-Терезу старая ленинградка, — и над всем этим горем, печалью и теплом человеческого участия поет свою песню радости соловей: «И все это вместе складывается и выходит родина, для которой мы все живем: кажется, для себя, а выходит — для родины» [20a].

Война античеловечна в своей сущности, она сеет смерть и разрушение, но торжествует жизнь. Красота подвига, героической жизни Ленинграда встает из «Ленинградских рассказов» Тихонова. В одном из рассказов сборника «Яблоня» есть символическая сценка неожиданной для героя встречи с городом. Пережидая очередную бомбежку, художник с болью думал о тех разрушениях, о той печати войны, которую ему снова придется увидеть, выйдя из бомбоубежища. Но ночной Ленинград поразил его своей особенной прелестью: «Прекрасный город вставал вокруг него в неизмеримой, неповторимой красоте». Здесь та же, что в «Ленинградской ночи» Паустовского, проблема (рожденная в городе-герое музыка композитора Карпова вдохновляет бойцов на подвиг) о бессмертии прекрасного и его могущественном воздействии на человека.

Когда Паустовский не смягчает жестокой действительности, понимая войну как схватку насмерть, его герой предстает мужественной личностью. Таков, например, парикмахер из новеллы «Английская бритва». Обыкновенный человек, обладатель самой мирной профессии силой справедливого гнева против фашистов поднимается

[20a] М. Пришвин. Собр. соч., т. 4, стр. 565.

на высоту подвига (он убивает фашиста, измывавшегося над детьми). И здесь стиль писателя сдержан, характер предстает в действии. Мужественный образ фельдшерицы Варвары Яковлевны («Робкое сердце») вычерчен в реальной обстановке, проявляется в драматических переживаниях, в правдиво найденных ситуациях. Тонко переданы в рассказе тяжелые переживания робкой старой женщины, вырастившей героя. Измученная горем, она с ужасом ждет, как встретят ее приемного сына, ее Ваню, жители родного города. Ведь ему пришлось бомбить свой город, чтобы уничтожить немецкие батареи. Но вот к ногам Вани, которого фашисты ведут на расстрел, упал букет крымских цветов, Варвару Яковлевну окружает участие людей, понявших силу подвига Вани, — и она проникается сознанием величия этого подвига: «Значит и Ваня мой тоже...» (V, 43). Все, что живо схвачено писательской наблюдательностью, передано в картинах, художественно конкретных и вместе обобщенных. Мы узнаем, как думает эта робкая женщина (все время с оглядкой, что скажут, как расценят другие), как из-за своей робости недоверчиво относится она к словам соседа о подвиге Вани, как молчаливо сдержанна в своем горе (плачет так тихо, что кажется, что она заснула) и вместе трогательна (трясущаяся маленькая старушка, прощающаяся с сыном на глазах у врага).

В некоторых же рассказах тема войны находит действительно облегченное решение. Тогда характеры лишаются жизненной достоверности. Так случилось с героями рассказа «Томик Пушкина».

Какой-то искусственный наигрыш чувствуется в бытовой обстановке, окружающей героев: букинист, дядя Федя, Файнштейн напоминают этаких трогательных добряков, озабоченных судьбой героев — лейтенанта и девушки. Они хихикают, заговорщически переговариваются, словом, ведут себя, как обыкновенные обыватели, не лишенные старческой сентиментальности. Так, решение написать записку за якобы убитую девушку, чтобы «не огорчать» лейтенанта перед боем, выглядит проявлением не чуткости (в этой обстановке), а лишь надуманной ситуацией. Характеры же самих героев (лейтенанта и девушки) вовсе не раскрыты. Это своего рода статисты, появляющиеся и исчезающие на «подмостках» новеллы. Они «отлучаются» на войну, как на некий маскарад, мешаю-

щий их свиданию. Надуманность, нежизненность художественных эпизодов, неумение раскрыть подлинный героизм, самоотверженность человека на войне обусловили в этом рассказе и неполноценность художественной разработки образов и эпизодов. Схематичная заданность отличает героев «Ленинградской ночи» и ряда других рассказов. Но в целом они вряд ли заслуживали, к примеру, уничтожающей критики А. Мацкина («Об украшательстве и украшателях»)[21], Евг. Книпович («Красивая неправда о войне»)[22] и др. Писатель обвинялся в том, что в его рассказах «не льется кровь», что даже «...искусство перестает... быть формой служения обществу и становится целью, высшим, в самом себе заключенным предназначением» и т. д.

Созерцательность, слащавость стиля — все это бесспорные недостатки ряда военных рассказов. Но усматривать в них эстетство, отсутствие общественного нерва было бы неверно, ибо основная идея, объединяющая цикл, плодотворна, — необходимость защиты красоты от фашистов с их звериной, античеловеческой сущностью. Эта идея художественно точно выражена в рассказе «В древнем краю», в эпизоде боя с немцами. Фашисты засели в церкви, представляющей историческую ценность, — «за красоту спрятались», как образно определяет герой рассказа. Защищают человечность боец Испендиар («Остановка в пустыне»), моряки, обороняющие Севастополь («Держимся, товарищ Нахимов»), — и красота, радость жизни торжествуют: «И дым, и пожары, и взрывы, а все равно акацией пахнет»[23].

Паустовскому свойственно и чисто психологическое решение проблемы человеческого в человеке. Сталкивая характеры, он с не свойственной ему скрупулезностью исследует мельчайшие нити, мотивы поведения героев, чтобы ярче оттенить свой критерий человеческой полноценности.

«Телеграмма» — одна из наиболее психологически мотивированных новелл Паустовского, с разработанным сюжетом, с характерами, ярко вычерченными и индивидуа-

[21] См.: «Знамя», 1943, № 11—12.

[22] См. там же, 1944, № 9—10.

[23] К. Паустовский. Ленинградская ночь. М., 1943, стр. 29.

лизированными. Здесь романтический элемент выявляется не столько в заданности и разработке характеров, сколько в лирическом подтексте. Характеры даны не в субъективно-эмоциональной мотивировке, но реалистически конкретно. Паустовский проявляет себя тонким мастером психологического рисунка, но это не означает, что, скажем, в том же рассказе «Старый челн» или «Секвойя», он выступает романтиком, а здесь реалистом. В самых своих «реалистических» рассказах Паустовский остается романтиком, и нельзя постигнуть всю глубину творческого замысла художника вне романтического ключа, вне лирико-эмоциональной тональности рассказа.

С этих позиций и отнюдь не с новыми мерками мы подходим и к новелле «Телеграмма». Мысли о богатой жизни человеческого сердца, о том, что душа человека должна быть раскрыта навстречу людям, присутствуют во многих новеллах Паустовского. Гиперболически заострены черты самоотверженности, душевной теплоты в характере героев «Доблести», «Поводыря». Эта же идея негативно утверждается в «Телеграмме». Эпиграфом к ней подошли бы слова, взятые из другой новеллы Паустовского — «Колотый сахар»: «Нету хуже, когда у человека душа сухая. Вянет от таких жизнь, как трава от осенней росы» (IV, 590).

Образ Катерины Петровны, старушки, помнящей похороны Виктора Гюго в Париже, полон лиризма, какой-то неизъяснимой грусти. Она вся в прошлом, в воспоминаниях. Все, что у нее осталось от жизни, — это дочь Настя; на ней сосредоточена вся ее любовь, нежность. Умело обыгрывая четко подобранные детали, Паустовский создает обобщенный образ, придает ему жизненную достоверность. Вот старушка дарит Манюшке, девочке, присматривающей за ней, «сморщенные перчатки, страусовые перья, стеклярусную черную шляпу», вот она сидит одна в пустом доме, погруженная в свои думы, в думы о дочери, так тихо, «что мышь, обманутая тишиной, выбегала из-за печки, становилась на задние лапки и долго, поводя носом, нюхала застоявшийся воздух» (V, 156). Мотив старческой отрешенности от жизни, безрадостной старости, одиночества передан тонко и ненавязчиво, с большой драматической силой, через вещи, окружающие Катерину Петровну, и, главное, через природу. Стара Катерина Петровна — ветхие вещи окружают ее в старом

доме, скрипят половицы, на столе пожелтевший «Вестник Европы», давно нечищенный самовар. Старушка одинока, и ветер свистит за окнами в голых ветвях, сбивая последние листья: «Керосиновый ночник вздрагивал на столе. Он был, казалось, единственным живым существом в покинутом доме» (V, 156). Или вчитаемся в описание рассвета, этого традиционного символа зарождающейся жизни. Здесь он приобретает совсем иное, безрадостное звучание: «Рассвет все больше медлил, все запаздывал и нехотя сочился в немытые окна, где между рам еще с прошлого года лежали поверх ваты когда-то желтые, осенние, а теперь истлевшие и черные листья» (V, 156). Так постепенно угасает и жизнь Катерины Петровны, кончается ее осень. Ощущение одиночества и старости символически переданы и через образ клена, который когда-то давно девушкой-хохотушкой посадила Катерина Петровна. Теперь он стоял «облетевший, озябший, ему некуда было уйти от этой бесприютной, ветреной ночи» (V, 157). Поэзией увядающей жизни, тоской одиночества веет от образа Катерины Петровны, одного из наиболее драматичных в галерее образов Паустовского.

Ей противостоит в новелле образ Насти. Паустовский доводит конфликт до трагического накала — Настя жестоко наказана за невнимание к матери (приехав, наконец, к матери, она не застает ее в живых). В чем причина бездушия, невнимания к родному, самому близкому человеку? В новелле причина эта раскрыта весьма подробно — это «важные дела», постоянная занятость Насти в Союзе художников. «Дело», которым занимается Настя в то время, когда мать умирает в одиночестве, на первый взгляд продиктовано заботой о человеке: Настя как секретарь Союза направляется к скульптору Тимофееву помочь ему (он жалуется на холод в мастерской).

В мастерской действительно холодно, чадит керосинка. Но трудности, которые переживает Тимофеев, кажутся совсем игрушечными, ненастоящими, особенно в сравнении с горем, трагедией одинокой Катерины Петровны. На этом фоне невыразительно звучит жалоба Тимофеева: «Непонятно, как я еще не издох в этой берлоге. А у Першина в мастерской от калориферов дует теплом, как из Сахары» (V, 159). Притязания, обиды Тимофеева, может быть, действительно справедливы, но драматичны ли они, настолько ли глубоко обоснованны, как переживания

Катерины Петровны? Нет, — определенно отвечает на этот вопрос писатель. Едва уловимыми, тонкими штрихами, легкой акцентировкой на несерьезность якобы драматической ситуации Паустовский снижает образ скульптора, а тем самым значительность дела, которым занимается Настя. Вот Тимофеев ропщет на судьбу, кричит о том, что его затирают, и тут же ироническая деталь: «Ночи не спишь! — крикнул Тимофеев и забегал по мастерской, *топая ботами*» (V, 160; курсив мой — *Е. А.*). Он кричит, швыряет книги, и Паустовский подчеркивает театральную аффектацию в поведении скульптора. Обнажение истинного под видимым достигает наивысшего предела в рассказе, когда в зале на обсуждении выставки работ Тимофеева гремят аплодисменты в честь Насти, вытащившей скульптора из забвения, а Настя в это время читает телеграмму о том, что мать ее умирает, умирает, по существу, из-за душевной черствости «чуткой» Насти.

Авторская оценка приглушена, она проявляется в остроте самой ситуации, в поэтизации образа матери, в приеме символического одушевления скульптуры Гоголя. Оценка поведения Насти перенесена в символическо-аллегорический план.

Вот первая «встреча» с Гоголем: «Настя вздрогнула. Насмешливо, зная ее насквозь, смотрел на нее остроносый сутулый человек... «А письмо-то в сумочке нераспечатанное, — казалось, говорили сверлящие гоголевские глаза. — Эх, ты, сорока!» (V, 159). Вот и вторая, последняя «встреча» после получения телеграммы: «Гоголь смотрел на нее, усмехаясь. На его виске как будто тяжело билась тонкая склеротическая жилка. Насте показалось, что Гоголь тихо сказал сквозь стиснутые зубы: «Эх, ты!» (V, 163). Нет оправдания душевной сухости, — утверждает писатель, подводя к трагическому завершению драматическую коллизию. «Лишь бы успеть, лишь бы она увидела меня, лишь бы простила» (V, 163), — молит Настя, получив телеграмму. Но она не успела, не получила прощения.

Паустовский, со своим эстетическим идеалом, редко обращается к отрицательным характеристикам, негативному утверждению. Но обращение это плодотворно, ибо в контрастном сопоставлении с идеалом особенно рельефно вырисовываются важнейшие черты самого идеала. Однако правда характеров всегда обусловлена осмысленностью

идейного заряда, четкостью творческого замысла. В противном случае правдоподобие оборачивается фальшью. Стержнем повествования новеллы «Аннушка» является та же сюжетная схема, что и в «Телеграмме», только здесь ждет свою дочь, уехавшую в город, отец, старик Семен. Но в постановке проблемы человеческих отношений в новелле нет авторской определенности, непонятна позиция писателя по отношению к героям. Оправдывает ли автор Аннушку, забывшую отца, или осуждает? Судя по драматической разработке образа Семена, осуждение налицо. Но образ Аннушки обрисован в приторных розовых тонах: она и добрая, и красивая, и якобы чуткая, — все эти характеристики могли бы восприниматься иронически, если бы не явно сочувственная интонация автора по отношению к своей героине. Во всей истории Семена и Аннушки есть привкус сентиментальности и фальши. Здесь и жалостливо описанная болезнь Семена, и стилизованный рассказ о судьбе Аннушки, контрастирующий с легендой о крепостной девушке Анне. Характер Аннушки проявляется в сентиментальных обстоятельствах, в художественно не мотивированных отношениях. Чувствуется заданность ее образа по контрасту с несчастливой судьбой крепостной Анны. В сусальных тонах дана судьба девушки из народа, ставшей известной певицей. Факт этот преподносится как нечто исключительное. Но это уже другая сторона вопроса. Нас главным образом интересует суть противоречивой характеристики в решении основной проблемы — душевной чуткости. Всей идейной посылкой, сюжетной коллизией читатель подводится к выводу о близости Аннушки образу Насти из «Телеграммы», но и отношение остальных персонажей, и авторские акценты распределены достаточно определенно для того, чтобы оправдать героиню. Нечеткость, противоречивость авторской позиции и обусловили нежизненность, схематизм образов Аннушки и Семена.

В новелле «Роза ветров» пробным камнем человеческой полноценности является любовь. Герой новеллы, известный поэт Соколовский, не выдерживает этого трудного испытания, «король», рядящийся в мишурный блеск образованности и талантливости, оказывается «голым». В отношении к скромной обаятельной девушке Насте раскрывается характер Соколовского, его мелочность, бесталанность, душевная черствость, претенциозность.

Любовь — тоже талант, и человек, не умеющий любить самоотверженно и чисто, мелок и бесплоден. Он не способен не только давать, одарять, но и создавать что-то нужное людям. Так параллельно с темой любви ставится в новелле проблема таланта, писательского призвания, не могущего быть плодотворным вне человечности, вне гуманности. «Талант создан, чтобы давать людям радость», «настоящий человек должен быть настоящим во всем: и в стихах, и в жизни, и в каждой мелочи» (V, 200).

В этом столкновении двух индивидуальностей, двух философий жизни все преимущества на стороне Насти. В новелле человеческая чистота, благородство, самоотверженность сталкиваются с себялюбием, эгоизмом, пошлостью.

Дегероизация образа Соколовского, его сознательное снижение происходят в новелле не сразу. Настя влюблена и видит любимого человека в розовом свете. Она чувствует себя поначалу намного ниже, необразованнее его. Он так много знает, он так знаменит. Она прощает ему даже слабости — и его творческую малоодаренность, человеческую неполноценность, его жажду славы. Покой и легкое счастье — вот философия жизни у Соколовского. «Я бы для вас жизнь охотно сломала» (V, 194), — так понимает любовь Настя.

Развенчание Соколовского идет не только в плане противопоставления Насте. Образ строится на психологическом саморазоблачении. Прощаясь с Настей, Соколовский пытается разыграть трагедию, но в нем все ненастоящее, все поза, манерничанье, жонглирование чувствами. Ремарки, авторский комментарий к поступкам Соколовского метки и беспощадны. «Настя,— сказал Соколовский придушенным трагическим голосом» (V, 194). «Я — негодяй», — подумал Соколовский. От этой мысли у него сразу стало легко на сердце... «Я негодяй. Пусть! Но это последний раз в жизни» (V, 195), и снова авторский оценочный комментарий, сливающийся с внутренним монологом героя: «Ему было особенно легко оттого, что только один человек знает здесь, каким он оказался трусом, но никому об этом не расскажет. Ничто не изменится. Так же, как всегда, к нему будут тянуться, как птицы на маячный огонь, почитатели, с обычным восхищением будут выслушивать его остроты и гордиться знакомством с известным поэтом» (V, 195).

Паустовский сознательно сгущает бесталанность, душевную закоснелость героя. Чтобы покрасоваться перед Настей своими знаниями, он объясняет ей значение слова «роза ветров», и объяснение это неправильно. Но для него главное, чтобы оно выглядело красиво. Деталь эта гиперболизируется, вырастает в аллегорическую оценку всего образа. Поэтому так обостренно реагирует на эту новую маленькую ложь Настя. Для нее это выражение большой неправды, человеческой нечистоплотности. И снова природа, снова море, чудесная здоровая стихия поднимается до могучей роли символа, противостоящего жизненной философии «героя»: «Оно шумело, несло к берегам теплый воздух безбрежных своих пространств» (V, 201). И Настя обращается к нему как к другу, чистому и великодушному: «Море!».

Такова эволюция героя Паустовского, как она представляется, исходя из понимания идейно-творческой позиции писателя, осмысления им задач искусства, роли и назначения человека в общей концепции действительности.

В начале писательского пути его герой рядится в декоративно-романтические одеяния, это — исключительный, особенный человек со своей несбыточной мечтой, герой-индивидуалист, противостоящий обществу. Паустовский низводит его с пьедестала, погружает в гущу народной жизни, но мечта его от этого не меркнет, разгорается еще ярче. Это уже реальная мечта, которая осуществляется каждый день и час трудом человека. Понимая «я» как «мы», как «я» на его высшей ступени, одаряя людей душевной щедростью, герой новелл Паустовского обогащается и сам, учит находить в жизни поэзию, беречь и понимать ее как высшее благо.

Герой Паустовского — наш современник, человек с богатым внутренним миром, высоким строем мыслей и чувств, близкий к истокам народной жизни.

Много копий было сломано в дискуссии «Так ли прост простой человек?» (1960), где ставились вопросы духовного эквивалента героя-современника, ставилась проблема «идеального» героя, соотношения героического и будничного.

Правильно подметив, что проблема героя вступила в новый, качественно более высокий этап развития, что свою долю в героических свершениях имеет каждый

рядовой человек, член общества, критик Л. Скорино[24] нивелировала, однако, разницу между героем и негероем. Отталкиваясь от неверной тенденции дегероизации (как реакции на период бесконфликтности и лакировки; вспомним также дискуссию о положительном герое 1954—1955 годов, когда, борясь со схематизмом, противники «идеального героя» подняли на щит человека вообще. «Идеальное» стало ассоциироваться с понятием «умозрительное»), правильно отрицая тезис — все негерои, она пришла к столь же неверному — герои все. Критик С. Штут[25], наоборот, в полемическом задоре, отстаивая права героического, переоценила участие в общем деле рядового человека — труженика. Подводя итоги дискуссии, правильно утверждая неправомерность как категорического разграничения, так и отождествления обыкновенного и необыкновенного, В. Озеров[26] подчеркивал исключительное значение художественного воплощения героического.

У Паустовского — своеобразное понимание этой проблемы. Своим героем, начиная со второй половины 30-х годов, он избрал человека рядового, не совершающего необыкновенных подвигов. Но эта позиция не имеет ничего общего с тенденцией сознательной дегероизации, снижения, опрощения героя. Его герой — личность, богатая духовно, осознавшая свою почетную должность — быть человеком на земле, быть рыцарем добра и справедливости. Правда, мы не всегда чувствуем атмосферу его внутренней жизни, не всегда четко обрисованы его общественные связи, но все основные черты, которые Паустовский считает обязательными для Человека, воплощены в его герое в их чистом виде, сгущенно и ярко.

Говоря о принципах построения образа художником-романтиком, мы имеем дело с той романтической идеализацией, против которой возражал в свое время В. Днепров, считая принцип идеализации несовместимым с методом социалистического реализма.

В статье «Идеальный образ и образ типический», правильно отмечая, что идеализация как вид типизации ничего общего не имеет с приукрашиванием действительности (кстати, именно в приукрашивании часто упрекают

[24] См.: «Вопросы литературы», 1960, № 6.
[25] См. там же, № 7.
[26] Там же, № 12.

Паустовского, не учитывая своеобразия романтического подхода к явлениям действительности и способам ее воспроизведения), что романтическому искусству в силу выдающейся роли в нем нормативной функции, ввиду господства эстетических критериев, близок именно принцип идеализации, Днепров, обращаясь к искусству социалистического реализма, категорически утверждает: «Всякая идеализация становится фальшивой и враждебной жизненным и эстетическим задачам искусства социалистического реализма» [27].

«Всем известно, — пишет далее Днепров, — что должен делать и каким должен быть советский человек, вся проблема заключается в том, чтобы показать в действительном процессе жизни, как на самом деле становится человек таким, каким он должен быть» [28]. С этим утверждением согласиться нельзя. Черты «коммунистического завтра» нужно улавливать в жизни и изображать в литературе, концентрируя, сгущая, проецируя их в образе положительного героя, чья воспитательная роль огромна.

Вступая в противоречие с самим собой, критик отрицает возможность идеализации, ошибочно считая, что в социалистической жизни идеал превращается в действительность. Тем самым он одновременно зачеркивает право социалистического реализма на романтику. Кроме того, налицо смешение художественного принципа идеализации с идеальным характером, героем. Создавая героический характер в своем понимании героического как высокой нравственной нормы человека социалистического общества, человека, аккумулировавшего в себе черты коммунистического идеала, писатель-романтик пользуется в построении образа принципом идеализации. Эту важную особенность художественного претворения концепции героя необходимо учитывать при анализе творчества Паустовского. В противном случае, когда критики (а это случается довольно часто) подходят к его произведениям, игнорируя своеобразие творческой манеры, стилевых особенностей писателя, они неизменно заблуждаются. Это далеко не означает, разумеется, что романтическое мировосприятие Паустовского снимает те просчеты в изображении героя, которые, безусловно, имеют место.

[27] «Новый мир», 1957, № 7, стр. 232.
[28] Там же, стр. 235.

Хочется в связи с героем Паустовского, с его пониманием коммунистического идеала вспомнить прозорливые слова Маркса. Коммунизм приходит, — писал он, — «...как полное, происходящее сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращение человека к самому себе как человеку *общественному*, т. е. человечному... он есть *подлинное* разрешение противоречия между человеком и природой, человеком и человеком...» [29]

Концепция героя Паустовского как нельзя больше подходит к этому замечательному утверждению. И это симптоматично, ибо свидетельствует о том, что, создавая своего героя, Паустовский смотрит вперед, воплощая в своем творчестве, в своем герое черты коммунистического идеала.

[29] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. I. М., 1957, стр. 241.

3 * *Жанр и стиль новеллы*

> Новеллу можно сравнить с надписью на камне или перстне. Такие надписи делались в средние века — на очень маленькой плоскости нужно было поместить значительное содержание. Немногими словами нужно было сказать очень многое.
>
> К. Паустовский

«Жанр — кристалл, через который анализируется жизнь» [1], — писал в одной из своих работ В. Шкловский. Таким кристаллом для Паустовского является новелла. В литературе о писателе нет единого взгляда на этот вопрос. Одни исследователи [2] считают преобладающим у писателя жанром — очерк, научно-художественный жанр, другие [3] — новеллу, третьи [4] — синтез многих жанров.

Раннее творчество писателя действительно давало богатую пищу для споров. Не было устоявшегося принципа художественного отбора и освоения материала, выработанной стилевой манеры, удачные и менее удачные пробы делались во многих жанрах — от романа до документального очерка. Но уже в 20-е годы определилось тяготение писателя к компактному жанру новеллы. Зрелый же период творчества приводит к несомненному выводу о том, что новелла — жанр, наиболее близкий художническому

[1] В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1962, стр. 424.

[2] Т. Офицерова. К некоторым особенностям мастерства Паустовского-очеркиста. — «Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. Герцена», т. 208, ч. I, 1959; А. Палей. Мастер научно-художественного жанра. — «Новый мир», 1936, № 11.

[3] Л. Незамайкова. Новелла Паустовского. — «Уч. зап. Горьковского ун-та», вып. 49, 1958; В. Яценко. Лиризм в рассказах Паустовского. — «Уч. зап. Томского гос. ун-та», 1962, № 42.

[4] Л. Егорова. К. Паустовский. Очерк творчества. МГПИ им. В. И. Ленина, 1960 (диссертация).

ви́дению Паустовского, специфике его таланта, кругу тем, мировосприятию, жанр, в котором наиболее полно отразились особенности его дарования, творческой индивидуальности, идейно-эстетических устремлений. Жанру рассказа — новелле отвечало уменье построить обобщение на незначительном на вид факте, раскрыть большое содержание в ординарном проявлении жизни, найти поэтический смысл в обыкновенном. Вспомним эстетический принцип Паустовского: прекрасное в обыкновенном. Его рассказ строится именно на этом принципе.

Белинский писал [5] (в статье «О русской повести и повестях Гоголя»): «Объем эпической поэзии зависит от объема самого события», тем самым подчеркивая важность для жанра выбора темы. Так вот, и по этому признаку новелла ближе всего Паустовскому, с его концепцией прекрасного, которую он раскрывает на отдельной человеческой личности. Писателя интересует не процесс становления характеров, не столкновение их в накале общественных страстей на фоне больших событий, эпохальных явлений, но характер, запечатленный в какой-то определенный момент, в данной конкретной ситуации.

В советской литературе начала 30-х годов резко усиливается интерес к малым жанрам. (За очерковой обработкой материала, накопленного на социалистических стройках, следовал решительный поворот к художественному обобщению его в рассказе.) В ноябре 1934 г. журнал «Знамя» организовал совещание писателей, посвященное жанру новеллы. Плодотворность обсуждения выразилась не в выработке какого-то абсолютного критерия жанра (таковых в литературе нет и не может быть. Условность деления на жанры связана с взаимопроникновением смежных жанров), а в попытке творчески разобраться в особенностях малой эпической формы. В статье И. Эвентова «Возвышение новеллы» давалась относительно емкая характеристика жанра: «Компактность рассказа, скупость и заостренность обстановочных деталей, выбор яркого случая, концентрированность обобщения, группировка всех компонентов преимущественно вокруг одной фабулы или одного героя, или одного типического положения» [6].

[5] В. Г. Белинский. Собр. соч. в тринадцати томах, т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 271.

[6] «Литературный современник», 1935, № 12, стр. 164.

Паустовский подчеркивал один из главных признаков новеллы — лаконичность, ибо, по утверждению писателя, «самая действенная проза — это проза сжатая...» (VI, 631) [7].

При всей условности деления малый эпический жанр имеет установившиеся, исторически сложившиеся характерные признаки, которые свойственны именно ему [8]. В этой связи следует отметить неправильность имевшей хождение так называемой теории «концентрации», нивелирующей специфику новеллистического жанра. Сторонники этой теории утверждали, что содержание рассказа может быть равным содержанию романа, только в первом случае оно концентрированно, сжато. В статьях же В. Гоффеншефера, И. Виноградова специфика новеллы ограничивается способом охвата, художественного освоения материала. И так же, как у сторонников теории «концентрации», предается забвению второй опорный момент — характер жизненного материала. Важность этой содержательной стороны подчеркивалась в уже упоминавшемся определении Белинского: «Объем эпической поэзии зависит от объема самого события». Однако это принципиально необходимое положение не следует понимать буквально, как это делал, например, в статье «Возможности жанра» А. Соскин. Объявив формалистичным вывод о новеллистическом способе охвата материала, видимо, чтобы еще рельефнее оттенить важность «объема события», он писал: «Нельзя думать, что историю жизни Душеньки (Чехова) можно развернуть в широкое эпическое полотно, построить на этом материале роман или повесть» [9]. Нам подобная мысль представляется явной натяжкой, ибо понимать формулу Белинского следует не столь прямолинейно.

Нетрудно убедиться, что обретенная в жарких спорах «формула» новеллы предполагает: краткость, компактность композиции, роль выразительной детали, единичность эпизода, словом, все то, что является спецификой

[7] См.: К. Паустовский. О новелле. — «Литературная учеба», 1940, № 3, стр. 68.

[8] Мы считаем излишним останавливаться здесь на истории жанра новеллы начиная с периода Возрождения, а также на классических определениях новеллы Гёте, Тика, Шпильгагена и др.

[9] «Звезда», 1953, № 3, стр. 147.

новеллы. Обилие подразделений, градаций в самом жанре свидетельствует о тех изменениях, которые он терпит в зависимости от характера материала и принципов его освоения: в психологической новелле редуцируются стремительность действия и неожиданная концовка, в авантюрно-плутовской — острота фабулы не менее важна, чем выпуклые яркие характеры, и т. д. Опорными моментами в определении жанра остаются: принципы художественного изображения, объем и характер материала.

В XIX в., в период расцвета жанра, утвердились разнообразные виды новеллы. Если указывать на определяющую тенденцию западной новеллы (Э. По, Гофман, О'Генри, Конан-Дойль), для нее более характерны острый сюжет, напряженная фабула, будь то авантюрно-плутовская новелла Конан-Дойля или психологическая — Э. По. Ослабленная сюжетность, акцент на внутреннее состояние, настроение, форсированный лирический элемент четко прослеживаются на новелле Тургенева, Чехова, Бунина. Именно эту традицию лирико-психологической новеллы с ослабленным сюжетом воспринял Паустовский. Этот жанр в наибольшей степени отвечал творческой индивидуальности, характеру дарования Паустовского, особенностям его художнического темперамента, эстетического идеала.

Характерно, что каждое из больших произведений писателя — роман или повесть, как он их условно называет, — легко членится на отдельные новеллы без всякого ущерба общему смыслу. Они настолько не кажутся купюрами, чем-то половинчатым и вырванным из контекста, что даже такой опытный художник, как Бунин, прочтя печатавшуюся в журнале «Корчму на Брагинке» — одну из глав первой части автобиографической «Повести о жизни» — «Далекие годы», счел ее новеллой и дал очень высокую оценку автору. «Дорогой собрат, — писал Бунин. — Я прочел Ваш *рассказ* «Корчма на Брагинке» и хочу Вам сказать о той редкой радости, которую испытал я: если исключить последнюю фразу этого рассказа («под занавес»), он принадлежит к наилучшим рассказам русской литературы. Привет, всего доброго. Ив. Бунин. 15.IX 47» (курсив мой. — *Е. А.*) [10].

[10] ЦГАЛИ, ф. 2119, оп. 1, ед. хр. 5.

Не случайно до сих пор критика затрудняется определить жанр «Кара-Бугаза», это причудливое сочетание очерка, новеллы, увлекательного научного исследования. Даже книга о писательском труде «Золотая роза», произведение по замыслу не художественное, включает несколько великолепных новелл. «Северная повесть» была написана впервые как три отдельных рассказа, отдельными рассказами печатались отрывки из «Колхиды», «Черного моря», и этот перечень можно продолжить. Из крупных произведений Паустовского только повесть «Романтики» не распадается на новеллы, ибо ее стержень — не события, а психологические состояния ее героев. Она держится именно на этом внутреннем напряжении мысли, как бы развернутом монологе героя-романтика, впервые столкнувшегося с жизнью и смертью, любовью и пошлостью, поэзией и прозой жизни и терпящего крах в силу своей интеллигентской мягкотелости, неспособности к действию. Следующий же роман «Блистающие облака», с его авантюрным сюжетом, рассыпается, как карточный домик, вследствие рыхлой композиции, несоразмерной компоновки событий.

Построить вещь сюжетно, по собственному признанию Паустовского, всегда было для него чрезвычайно сложно. И это следует понимать не как слабость художника, но как специфичность творческой индивидуальности, как особенность стилевой направленности его прозы.

Малая эпическая форма — бесфабульная новелла, не скованная рамками строгой сюжетности, явилась именно той искомой формой, которая наилучшим образом отвечала художественным устремлениям писателя, его тяготению к лаконичному и вместе эмоциональному письму.

В зрелом творчестве Паустовский успешно разрабатывает жанр лирической и лирико-психологической новеллы, создав бесфабульный рассказ с выраженным поэтическим элементом, лирическим мотивом, использовав традицию русской классической, западной и советской новеллы, Паустовский внес в специфику жанра новые своеобразные черты.

Паустовский вступил в литературу с великолепным знанием русской и западной классики, т. е. с огромными накоплениями чужого художественного опыта, питающего его романтическое мировосприятие, его неприятие буржуазной действительности. «Напетое из книг», идеалисти-

ческое воспитание долго еще тяготели над ранним Паустовским, определяя часто вторичность впечатлений, неверное преломление в формирующемся мировоззрении и творчестве сложных процессов жизни.

В критической литературе о Паустовском существуют разные точки зрения на истоки его романтизма. Одни исследователи находят, что ранний Паустовский тяготеет к западной новелле С. Цвейга, Дж. Конрада, Р. Киплинга, Э. По, Р. Стивенсона и др. Другие рассматривают его творчество в сфере гриновских влияний. Различаются два принципиально отличных подхода к раннему творчеству. Одни исследователи считают этот период эпигонским, а другие видят в нем самостоятельные ростки, определяющие его последующее творчество. Последний подход представляется нам более серьезным и плодотворным, ибо в основе его изучение пути писателя в тесном взаимодействии со временем, с общим литературным процессом 20-х годов. В этом отношении мы целиком присоединяемся к критикам — Л. Ачкасовой, В. Яценко, отчасти Л. Егоровой, Л. Левицкому [11]. В русле идейно-эстетических исканий и направлений литературы, как верно пишет Л. Ачкасова, «выражавших характерные тенденции развития советского искусства 20-х годов, а отнюдь не в сознательном отрыве от них находился основной путь формирования Паустовского, писателя и романтика» [12].

Западная новелла (а также новелла Грина) в известной мере влияла в этот период на Паустовского, и для этого влияния были объективные предпосылки: противоречия мировоззрения раннего Паустовского (идеалистическая концепция красоты, романтический индивидуализм), направленность художественных симпатий писателя-романтика, его увлечение призрачным миром псевдопрекрасного и т. д. Мы лишь против преувеличения самого факта влияния, когда увлечение Паустовского романтикой, связанное с принципиально важными моментами его мировоззренческой позиции, его отношением к революции, его

[11] В общем верно характеризуя раннее творчество Паустовского, а также полемически утверждая: «Нет, не в стране Грина лежат истоки творчества Паустовского», Л. Левицкий (К. Паустовский. М., 1963, стр. 38) фактически оставляет открытым вопрос о гриновских и западных влияниях на раннего Паустовского.

[12] Л. Ачкасова. Раннее творчество К. Паустовского. Изд-во Казанского ун-та, 1960, стр. 13.

творческим темпераментом и т. д., сводится лишь к литературным, книжным воздействиям.

Между тем эти влияния становятся с каждой новеллой все более внешними, сохраняясь больше в щегольски отделанной форме, экзотической тематике, почти не воздействуя на социальную, эстетическую суть произведения. Это не трудно проследить на новелле «Белые облака». Г. Колесникова усматривает в ней близость к «Амоку» Цвейга: «Та же стремительность происходящих событий, та же обнаженность страсти и всепобеждающая сила рока»[13]. Нам же представляется все, связанное со «страстью и роком», причудливой, экзотической, претенциозной оболочкой новеллы, в то время как центральная проблема — глубоко своя, выстраданная писателем. Это заветная тема прекрасного, которая понимается пока нереально, в отрыве от жизни. «Белые облака» — это тема о мечтающем человеке, которая движет всеми произведениями Паустовского»[14], — писал Луначарский в своей статье о Паустовском («Частные достоинства и общий недостаток»). Но в самом заквасе свое вино Паустовский вливает в чужие мехи. Еще нет самостоятельно выработанной манеры, собственных художественных принципов обобщения. Тоска художника-романтика по гармоничной жизни и человеку не нашла адекватного выражения в новелле, где замысел, построенный на контрасте ординарного и необыкновенного, пошлой трезвости и праздничности, тонет в пестроте, случайности сюжетных ходов и ситуаций.

Рассмотрение зарубежного цикла новелл писателя в русле западных влияний (особенно Конрада, Стивенсона) представляется правомерным также более во внешних элементах. В принципиально важной же для эволюции творчества сущности — это своеобразная попытка отклика на революционные события в обстановке, привлекающей необычностью, попытка найти соотнесение романтического идеала с действительностью в капиталистическом мире, решить свои заветные проблемы: мечта — действительность, романтика истинная и ложная на экзотическом материале.

[13] Г. Колесникова. В поисках необычайного. — «Октябрь», 1934, № 9, стр. 202.

[14] «Театр», 1940, № 5, стр. 90.

Писателя привлекала романтика странствий. В газете «Моряк» в 1921 г. были помещены стихи Паустовского такого содержания:

И этот гулкий зов
Напомнил мне о гаванях шумливых,
О зное стен и запахе вина,
О бронзовых и закаленных лицах
Чужих и странных моряков [15].

С другой стороны, зарубежная тематика дает пищу социальным обобщениям, возможность для разоблачения действительности, враждебной человеку, его мечте в капиталистическом мире. Но, насыщая острым социальным содержанием свои новеллы, Паустовский еще в плену и претенциозности стиля и броской метафоричности, часто причудливой фабулы. Не имея еще собственных принципов художественной обработки и обобщения материала (несмотря на мастерство отточенных характеристик, меткой детали, говорящее о профессиональной наблюдательности, умении видеть мир глазами художника), Паустовский в своих литературных увлечениях и заимствованиях «шарахается» от документализма и натурализма лефовцев с их «литературой факта» [16] к романтической патетике и фантастике. Отсюда разностильность, характерная, например, для «Концерта в Вардэ», «Кофейной гавани» и других новелл этого периода.

В «Концерте в Вардэ» сюжетное действие строится на исключительном событии (приход советского парохода в далекий норвежский порт). Новелла разбита на отдельные главки с интригующими заголовками типа: «Таинственная реклама» и т. д. Сочный юмор, веселая стилизация матросских нравов, гротескные ситуации, смесь буффонады с серьезным элементом характерны для этого произведения. Юмористическая окраска новеллы достигается стыком серьезного и иронического: «Аптекарша взвизгнула и упала в обморок. Было ясно, что в Вардэ началась революция и власть стортинга и короля бесповоротно свергнута взбудораженным народом» [17]. В явно

[15] ЦГАЛИ, ф. 2119, оп. 1, ед. хр. 1.

[16] Вспомним декларацию В. Перцова: «Новейшая проза воспитывает потребность в документальном изображении» (В. Перцов. Литература завтрашнего дня. М., 1929, стр. 139).

[17] ЦГАЛИ, ф. 2119, оп. 1, ед. хр. 1, л. 14.

ироническом свете выведены представители полицейской власти; праздничная, светлая тональность новеллы (радость норвежского поселка, впервые увидевшего советских моряков) найдена удивительно легко, ее отличают непринужденность и изящество.

Характерна, как нам кажется, несмотря на внешнюю необычность, для раннего Паустовского его новелла «Дочечка Броня». Юмор, который в новеллах зрелого периода писатель использует более сдержанно, здесь звучит в полную силу, наполняя щедрым весельем рассказ о том, как был наказан за неуважение к памяти Пушкина (захрапел во время рассказа правнучки Пушкина Мэри) фотограф Глузкин. Здесь волнующая Паустовского с первых же его шагов в литературе проблема поэзии и пошлости. Рассказ внешне держится на трех событиях: неудавшемся концерте героев, переданном в сочных юмористических тонах с метким использованием колорита времени, одесского быта, затем эпизоде с правнучкой Пушкина и местью Глузкину, мальчишески озорной и полной неподдельной выдумки. Но ядро новеллы глубже, веселый юмор — не самоцель. В новелле показано столкновение поэзии и пошлости. Здесь как бы присутствуют одновременно два плана: внешний, развлекательный, и внутренний, основанный на этом конфликте.

Действующие лица охарактеризованы бегло, но колоритно, через юмористическую деталь. Комические характеристики, комические положения создаются автором с большой находчивостью. Композиционно рассказ построен от первого лица, как письмо из Одессы участника концерта и всех дальнейших комических происшествий.

Новелла «Дочечка Броня», как и многие другие в этот период, острофабульна, изобилует гротескными ситуациями. Кроме сказовой манеры, заветной темы красоты, меткого живого языка, в ней ничто больше не напоминает зрелого мастера лирической новеллы.

Для многих ранних новелл Паустовского характерна усложненная композиция. Такие произведения, как «Кофейная гавань», — это как бы промежуточное звено между ранними остросюжетными, событийными новеллами и лирическими, бесфабульными, которые находят полноправное место в творчестве писателя к концу 30-х годов. В «Кофейной гавани» писатель прибегает к самым разным композиционным приемам: цитированию доклада

инженера Тенеберга, очерка журналиста Лео Каппа, отрывков из киносценария, разрывающих описание событий. Это не только не оживляет действия новеллы, но, наоборот, рассредоточивает внимание читателя, создает впечатление отрывочности. Причина кроется в самом подходе автора к материалу, организованному не одной идеей, а двумя разноречивыми. С одной стороны, в новелле поэтизируется парусный флот, с другой — закономерной оказывается победа цивилизации, которую так ненавидит старик Тенеберг. Причем, и это главное, авторская позиция недостаточно последовательна: хотя в споре старика Тенеберга и племянника его Отто, изобретателя нового типа водонепроницаемых дверей для пароходов, победил Отто (т. е. прогресс), симпатии автора в большой степени в плане человечности, гуманности на стороне Тенеберга старшего, старожила парусного флота. Отсутствие сквозной темы в фабульной новелле пагубно сказалось на композиции. Получилось нечто аморфное, не связанное ни с сюжетной коллизией, ни с лирической темой. Если использовать сравнение с полифонией, то новелла напоминает разноголосый ансамбль, не имеющий лейттемы. Вернее, эта ведущая тональность в новелле присутствует (как и в большинстве новелл Паустовского), но она не связана с темой о гибельных последствиях цивилизации в капиталистическом обществе. Происходит нечто парадоксальное. Логика событий приводит к выводу о победе прогресса (Отто сумел рационализировать свое изобретение так, чтобы исключить возможность человеческих жертв). Но его победа читателю не импонирует, потому что насколько сух, схематичен, бесплотен в новелле Отто, настолько колоритен Тенеберг старший. Так правда факта и правда искусства оказались в противоречии друг другу.

В новелле финальный аккорд играет важную роль, не только резюмируя мысль автора, но раскрывая в какой-то мере его творческую позицию. У Чехова, например, неожиданные развязки его ранних новелл в дальнейшем, наоборот, сменяются незавершенными финалами. «Герой задумывается», становится все серьезнее, все ближе к решению кардинальных вопросов времени. Чехов оставляет его на распутье, в преддверии решений. У Паустовского финал подчеркивает лирическую тональность вещи, заветную мысль о гармонии жизни человека и при-

роды. Получив разрешение старика Тенеберга удить рыбу у старой гавани, «мальчишки бросились в гавань. Голубой день зазвенел, как стекло, от их свиста, криков и песен, серебряными комками, разбрызгивая солнце, трепетали над палубами кораблей пойманные рыбы» (IV, 391).

Поиски новой формы, соответствующей новому революционному содержанию, сопровождались в литературе 20-х годов ломкой старых литературных канонов, особым интересом к сказу, тяготением к орнаментализму, сложной композиции, часто авантюрной фабуле, исключительной, парадоксальной ситуации. Влияние на прозу Паустовского отраженно сказалось в общей направленности стилевых поисков, например, в таких рассказах, как «Фрэм-ап», «Королева голландская», «Черные сети», «Разговор во время дождя», в авантюрном сюжете романа «Блистающие облака» и т. д. Но уже в рассказе «Жара» (1934), посвященном борьбе с колониализмом и капиталистической эксплуатацией, чувствуется новый подход к решению этой темы. Атмосфера духоты, напряженности передана настолько мастерски, что ощущение смертоносной жары океана и пустыни вскрывает глубинный план — душную атмосферу жизни. Основная сюжетная коллизия «Жары» — бунт матросов английского крейсера, отказавшихся усмирять китайское восстание. Более зрелая по мастерству, новелла эта отличается точностью детали, воссозданием колорита матросской жизни. Но экзотичность тематики, некоторая претенциозность стиля заставляют вспомнить образцы ранней новеллистики. «Жара» отвечает всем требованиям жанра острофабульной новеллы. Здесь стремительно развивающееся действие, экономное, емкое распределение материала в жестких рамках «классической» новеллы. Мотив жары, который мы упоминали, злой юмор матросов в адрес командования корабля, пейзаж — все усугубляет атмосферу напряженности. Не случайно два раза в небольшом рассказе повторяется мрачная матросская песня:

Святая дева, храни моряков
От стран горячих и смрадных,
От гаврских и брестских собак-шкиперов
И от мундиров парадных,

звучащая как грозное предупреждение. В новелле упоминается вскользь одна из возможных причин бунта: «Из

этой жары может родиться бунт, убийство или массовое помешательство» (IV, 471). Это лишь внешнее объяснение причин бунта, логикой же рассказа читатель подводится к иному, чисто социальному решению. Так, в рассказе не раз идет речь о несправедливости бойни, в которую хотят вовлечь матросов. Вспомним слова механика Дамма, свидетельствующие о нежелании матросов участвовать в этой бойне: «Мы лезем в чужие дела. Мы наступаем. Мы будем жечь деревни и расстреливать людей. Нами вертят гнилые шаркуны из министерств и биржевые маклаки, — весь этот сброд, разворовывающий казну и разоряющий Францию» (IV, 476). Таким образом, в новелле подчеркнута именно классово осознанная подоплека бунта. В связи с этим (имея в виду версию подражательности ранних новелл Паустовского) интересно вспомнить подобную психологическую ситуацию в новелле Конрада «Тайный сообщник», решенную в духе отвлеченного психологизма. Там человек убивает человека просто потому, что тот ругался, а его «доконала эта погодка», т. е. шторм (сравним мотив жары у Паустовского). Так же, как по какому-то неизвестному психическому импульсу беглец убивает человека, по смутному, немотивированному расположению к убийце спасает его герой рассказа. Здесь торжество смутных, слепых влечений, которым подчинен человек, независимо от общих законов человечности и морали в обществе. У Паустовского же факт убийства (помощника капитана столкнули в воду) мотивирован социально, так же как и сам бунт (отвергнута мотивировка бунта: «Жара мутит кровь»). Таково существенное отличие в разработке экзотической тематики в данном конкретном случае. И все же увлечение внешней красивостью ситуаций, эффективностью романтического реквизита местами наложило свой отпечаток, приглушив социальное звучание, затушевав психологическую разработку образов в новелле «Жара».

В «Дочечке Броне» есть замечательное для раннего Паустовского признание: «Это — отступление от темы, но я вам признаюсь, — я очень хочу написать о темных и высоких залах, где горят камины, турьи рога висят над притолоками дверей, пахнет за окнами дикой хвоей, звериными шкурами, мхами и свежестью ночи и слышно, как льется по камням холодная, полная форели река» (IV, 376). Знаменательно оно потому, что, испытывая

живой интерес к событиям современной жизни, создавая рассказы о классовой борьбе рабочих за рубежом, используя реальные факты из биографии писателя, людей, с которыми его сталкивала жизнь, Паустовский продолжал увлекаться миром фантазии, гриновским миром «реального в нереальном». Паустовский не ушел от романтики и вымысла, когда он обращался в своем творчестве к жизненному материалу. В юности писатель мечтал написать о «холодной, полной форели реке», и к этому же мотиву обращается он в зрелом творчестве. Вспомним чудесный рассказ «Ручьи, где плещется форель». Он датирован 1939 годом. В том же году Паустовский завершил свой Мещорский цикл, ознаменовавший окончательный отказ от поисков необыкновенного в экзотическом. Это совпадение не случайно, и его отнюдь не следует считать противоречием. В беседе с автором этих строк на вопрос: «Как Вы смотрите на сочетание в Вашем творчестве столь несхожих новелл, как «Кордон-«273» и «Ручьи, где плещется форель»?» Константин Георгиевич ответил: «Они одинаково вымышлены. Только один вымысел реальнее, другой фантастичнее».

Это признание достаточно симптоматично. Оно свидетельствует о том, что и там, где писатель ярче проявляется как романтик, дает бóльшую волю воображению, и там, где эта романтико-фантастическая струя уходит в подтекст, он одинаково остается самим собой, писателем лирико-романтического склада. Однако, если иметь в виду основные тенденции эволюции писателя, его стилевые поиски идут от подчеркнуто романтизированных ситуаций, характеров, языка к глубинному лирико-романтическому плану. Эклектичность же стиля, которая порой приписывается и зрелому творчеству писателя, представляется нам присущей лишь раннему периоду, когда только формировалась художественная манера писателя-романтика.

Среди новеллистики Паустовского встречаются и «документальные» новеллы, как, например, «Рапорт капитана Хагера», и новеллы типа «Соранг» с яркими элементами фантастики. Интересно на примере «Соранга» проследить усиление сюжетности в обработке темы экспедиции Скотта́ на Южный полюс. Первоначально тема эта была освещена в рассказе «Записки Василия Седых» в 1930 г. Описание подвигов Скотта и его единомышленников было настолько близко к очерковому, что многие

читатели приняли Седых за реальное лицо и пытались завязать с ним переписку.

Приведя, как и в «Записках...», отрывки из дневника Скотта, Паустовский в «Соранге» перемещает центр тяжести с темы смерти героя на лирическую тему соранга — южного ветра, несущего людям радость. Этот мотив новеллы очень характерен для Паустовского и в дальнейшем. Поэтическое настроение создается музыкальной фразой, «играющими» деталями, внешне часто совсем не связанными с действием. Паустовский вспоминает, что, когда он писал «Созвездие Гончих псов», его все время преследовал запах свежего ветра, дующего с гор[18].

Так возникает характерная для Паустовского новелла, где внутренней пружиной, объединяющей поступки, психические состояния героев, является лирический мотив. В «Соранге» далеко не все безупречно. Контрастная гармония темы жизни — смерти, великолепно подчеркнутая лирической темой соранга, ослабляется мелодраматической ситуацией, связанной с отношениями участника экспедиции на Южный полюс лейтенанта Отса и бывшей его невесты в Шотландии. Но вот в повествование вплетается тема соранга. Мальчик смеется во сне: ночью будет соранг, «несущий запах снега и экваториальных лесов... праздничный зимний ветер, перебрасывающий тысячи белых огней, как мальчики швыряют комья снега» (IV, 431). И эта мечта мальчика о чуде, о счастье, контрастируя с другой темой — смерти человека во льдах, никак не кажется кощунственной. Напротив, она очень человечна, понятна и органично связана с основным сюжетным стержнем новеллы — героической смертью, подвигом во имя жизни. Вспомним последнее письмо лейтенанта Отса, который, замерзая в снегах Антарктиды, мечтает о теплых дождях своей родины, ее песнях.

Так близкие к очерку[19] записки о суровом мужестве

[18] «Золотая роза» (II, 555). Примечательно и его впечатление от прозы Ив. Бунина: «Читая Бунина, часто ловишь себя на ощущениях такого рода. Краска дает запах, свет дает краску, а звук восстанавливает ряд удивительно точных картин. Все это вместе рождает особое душевное состояние» (Предисловие к книге И. Бунина «Повести, рассказы, воспоминания». М., 1961, стр. 11).

[19] Таков путь многих новелл писателя. Например, рассказу «Разговор во время ливня» (первоначальное название «Ночная встреча») предшествовала заметка об американском матросе — «№ 314527» («Тру-

человека трансформировались в лирическую новеллу. Кстати, сопоставление с новеллой отнюдь не умаляет бесспорных достоинств «записок», с их лаконизмом, скупой экспрессией. Просто художественное решение темы в «Соранге» более характерно для творческой манеры Паустовского-новеллиста.

Принципиально важной для Паустовского была тема «третьей действительности», будущего, еще более заманчивого, чем настоящее, которое каждый день приближается трудом советских людей. «Кара-Бугаз», «Колхида» при всей активности реалистического фона были по сути тоже прообразом будущего. Чуть опережая события, Паустовский создавал романтически приподнятый, устремленный в завтрашний день образ революционной действительности, и символика, проекция в будущее, творческий домысел его были оправданы реальной почвой, питающей романтическую мечту. «Я давно думал о том, — писал Паустовский, — чтобы написать книгу о будущем, и та книга, над которой я работаю, — это книга о будущем. Она так и называется «Повесть о социализме» [20]. Затем замысел этой повести был претворен в рассказах «Музыка Верди», «Доблесть». «. . . Я, — писал Паустовский о рассказе «Доблесть», — решил изобразить будущее в области человеческих отношений. Чтобы показать внимание к человеку, внимание к ребенку, я сознательно гипертрофировал эту тему, довел ее до парадоксальности» [21]. Отсюда понятны ошибочные оценки рассказов со стороны критиков, игнорировавших их романтическую специфику. В статье А. Дермана «Рассказы Паустовского» — «Музыка Верди», «Доблесть» объявлялись потоком социальной риторики [22], в критико-биографическом

довой Батум», 1922, ноябрь). Очерк «Приговоренные к перу» («Гудок Закавказья», 1923, май) был положен в основу рассказа «Репортер Крыс». Как очерк была впервые напечатана «Королева голландская» («Вечерняя Москва», 27 ноября 1926 г.), очерк «Моряки-журналисты» («Журналист», 1925, март) затем лег в основу трех рассказов — «Капитан-коммунар», «Слава боцмана Миронова» и «Рапорт капитана Хагера» и т. д.

[20] ЦГАЛИ, ф. 2119, оп. 1, ед. хр. 5, л. 80.

[21] Там же, л. 81.

[22] См.: «Литературное обозрение», 1940, № 18.

очерке С. Львова[23] критиковался весь цикл рассказов «воображения». Л. Егорова рассказ «Доблесть», например, представляла в явно утрированном виде. Доблесть советских людей проявилась в рассказе якобы в том, что «газетчики перестали кричать, а фонарщик босиком прошел по улице»[24], т. е. якобы ничтожность поступков вступает в противоречие с пафосом произведения. Но главный упрек Л. Егоровой в слишком очевидном и подчеркнутом применении приема условности. Даже В. Яценко, исследователь Паустовского, утверждающий, что фантастика его не оторвана от реальной действительности, подчинена задаче верного отображения сущности социалистической эпохи, усматривает ошибку в способе изображения фантастического в одном ряду с реально достоверными фактами, говорит о неправомерности смешения двух планов — фантастического и реального.

Особенность романтического изображения действительности сформулирована в статье И. Волкова о романтизме: «Объективность содержания романтического художественного творчества больше, чем в каком-либо другом искусстве прошлого, зависит от характера субъективного отношения художника к жизни, от его прежде всего социальной и общественно-политической позиции»[25]. В отличие от реалистического произведения, в романтическом идеал автора выражен наиболее обнаженно. Поэтому малейшие элементы противоречивости мировоззрения, нечеткости идейно-творческой позиции сказываются в творчестве. Эстетический идеал писателя утрачивает остроту современности, зов к красоте и добру теряет социальную конкретность, выливаясь в расплывчатую абстрактно-гуманистическую тенденцию.

Принципиально важно для понимания своеобразия творческого пути Паустовского и его эстетических взглядов рассмотрение роли воображения, фантазии в творчестве писателя-романтика. Паустовский так формулирует свое отношение к условности в искусстве: «...весь мир во всем его удивительном разнообразии должен быть по-

[23] В свое время этот тезис книги был подвергнут справедливой критике в статье М. Кузнецова «О прозе романтического стиля». — «Вопросы литературы», 1958, № 4.

[24] Л. Егорова. К. Паустовский. Очерк творчества, стр. 9.

[25] И. Волков. Романтизм. — Сб. «Творческий метод». М., 1960.

вторен на страницах книг в его полной реальности, но пропущенный сквозь кристалл писательского ума и воображения и потому — более ясный и осознанный, чем в многошумной действительности» (V, 408). Неоднократное возвращение к этой проблеме в художественном творчестве и статьях вызвано во многом обвинениями критиков в отклонении писателя от художественной правды, в смешении фантастического и реального.

Слияние условных форм с традиционно реалистическими, широкое обращение к условности, фантастике, гротеску, гиперболе наряду с изображением жизни в «формах самой жизни» стало реальной и узаконенной тенденцией в современной советской и прогрессивной мировой литературе, ибо нет искусства вне плодотворных поисков новых форм. Белинский утверждал, что общечеловеческое, действительно реальное содержание может быть с большой силой типичности выражено в форме фантастической. В социалистическом искусстве романтический идеал приобретает реальную почву, возможность к осуществлению, отсюда плодотворная жизненная основа фантастического вымысла, правомерность условных приемов у писателей-романтиков, творящих художественный мир по законам романтического искусства. Как писал Воровский, «поэт-романтик не просто воспринимает в художественных образах окружающий его мир, а воспринимает его в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах, и воспроизводит он эти эстетические образы и эмоции не так, как воспринял их, а в свою очередь фантастически преувеличенно. Таким образом, творческая работа романтика сопровождается двукратным потенцированием линий, форм, красок, светотени, перспективы. Отсюда образы романтической литературы необычайно выпуклы, ярки, красочны, легко подкупают своей несбыточностью, вызывают более сильные эмоции, чем реалистические образы, хотя последние сопровождаются более спокойными и более глубокими переживаниями» [26]. И это потенцирование образов, форм мира следует рассматривать не как отход от жизненной правды, но как особенность романтического принципа отображения действительности. Разумеется, в системе эстетических

[26] В. Воровский. Литературно-критические статьи. М., 1956, стр. 256.

взглядов Паустовского это не просто комплекс художественных приемов, но способ, возможность сильнее, ярче, острее утвердить эстетические принципы, сделать более интенсивной, сгустить эстетическую задачу.

Задача искусства — внушить человеку веру в собственные силы, заразить жизнелюбием, порывом к счастью, — и в этом огромна роль воображения, полета человеческой фантазии: вне вымысла нет подлинного искусства. Сила фантазии не в причудливой игре воображения, дающей красивое забвение, погружающей в нирвану. «Если бы человек, — писал В. И. Ленин, цитируя Писарева, — был совершенно лишен способности мечтать... если бы он не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками, — тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни» [27].

Сочетание условных форм в одном ряду с жизнеподобными в литературе имеет признанную традицию, когда, подключаясь в реальный план повествования, гротескно-фантастические формы способствуют своеобразному (но не уступающему реалистическому) решению художественной проблемы. Можно ли ограничить сферу фантастического лишь чисто фантастическими жанрами? К примеру, в сказке реальное вполне «сосуществует» с фантастикой. Вспомним ленинское замечание: «Во всякой сказке есть элементы действительности» [28]. Фантастику, условное у писателя-романтика следует рассматривать, как действенный художественный прием, помогающий резче заострить, углубить идею через парадоксальную ситуацию, гиперболизированные характеры и т. д.

Можно привести множество примеров реальной фантастики в творчестве наших классиков. Вспомним хотя бы «Гробовщика» Пушкина, «Нос» Гоголя, сатиру Салтыкова-Щедрина и т. д. Обратимся в связи с этим к новеллам А. Грина «Возвращенный ад» и «Словоохотливый домовой». Мы имеем здесь явно парадоксальную художествен-

[27] В. И. Ленин. Полное собр. соч., т. 6, стр. 172.
[28] Там же, т. 36, стр. 19.

ную ситуацию: в первом случае герой лишается памяти и нормальной реакции на явления жизни, во втором — в новелле появляется сказочный персонаж, домовой. Этот условный прием во вполне реальном действии помогает в наиболее близкой художественной манере выявить замысел автора. В первой новелле — это идея трудного счастья быть настоящим человеком, со всеми его печалями, радостями, заботами. Во второй новелле образ домового, не разбирающегося в человеческих взаимоотношениях, помогает лучше оттенить всю сложность отношений и чувств, складывающихся между любящими друг друга людьми. Исключительность, фантастичность ситуации не только не упрощает замысел, но помогает его лучшему воплощению. Слияние условных форм с традиционно реалистическими, взаимосвязь фантастики и правдоподобия характерны и для современной мировой литературы (вспомним хотя бы пьесы Б. Брехта).

У писателя-романтика наличие, а иногда и преобладание условного элемента является художественной нормой. И критика этой сферы условного может идти лишь в направлении того, насколько отвечает она художественной правде. Этот момент подчеркивал в свое время А. Фадеев: «... реализм допускает не только форму обязательного внешнего жизнеподобия, а и форму условную, лишь бы она была правдива»[29].

Условность у Паустовского не противоречит художественной правде, и претензии в этом плане могут касаться лишь смещения некоторых художественных акцентов в изображении сферы условного, тяготения к эффектности, красивости. В результате такие новеллы, как «Музыка Верди», «Поводырь», приобретают оттенок слащавости, сентиментальности. Но это связано не столько с применением самого художественного приема, сколько с некоторой «несдержанностью» стиля, аффектацией чувств. Простота, сдержанность особенно необходимы писателю эмоционально-экспрессивного стиля, где эмоциональные лирические «передержки» ведут к появлению идиллических ноток. Так, в «Музыке Верди» атмосфера теплого, бережного отношения к человеку и вся идейная направленность новеллы о социалистическом гуманизме, о новом, высшем уровне человеческих отношений теряет в выразительности

[29] А. Фадеев. За тридцать лет. М., 1957, стр. 415.

и жизненности, ибо автору изменяет чувство художественной меры. В стремлении подчеркнуть, сильнее оттенить замысел он несколько утрировал ситуацию, перенасытил новеллу ложноромантическим элементом, который, по замечанию самого Паустовского, долго еще отдельными «золочеными нитями» мелькает в его произведениях.

Цветистость стиля, метафоричность языка присутствуют подчас и в зрелой новеллистике Паустовского. Но тенденция к простоте и строгости стиля, к немногословности, к сжатости прозы прослеживается очень отчетливо. В этом отношении характерны правки рукописи писателя. «Чистка» идет именно в направлении деэстетизации, борьбы с налетом экзотичности. Возьмем рукопись «Морской прививки». Здесь вся правка подчинена именно этому принципу. Окончательный вариант: «Мать улыбалась. Улыбка эта напоминала внезапный блеск». Первоначальный: «Мать улыбалась. Ослепительная эта улыбка рождала очень медленную и крепкую тоску. Улыбка эта напоминала внезапный блеск горного хрусталя»[29а]; или исключение эпизодов, связанных с экзотичным образом Сесиль в рассказе «Лихорадка», а также фраз типа: «Пламень снега иных, освежающих, хрустящих, как разбитый хрусталь, и невыразимо белых ночей», «У городской заставы Сесиль уронила хлыст... В глубине темных, блеснувших коричневым золотом зрачков было молчание, несказанные слова, страсть большая, томительная и бесплодная...»[29б]

В новелле «Доблесть» в исключительной ситуации (спасение ребенка) раскрывается духовное богатство и героизм людей социалистического общества. В новелле много «чудес» — и создание «экрана тишины», и рассеивание тумана для спасения мальчика, но самое большое «чудо» — это человеческие усилия, внимание к маленькому человеку. В этом основной пафос новеллы. Условность, гипербола, приемы, широко использованные здесь, как в обрисовке действующих лиц, так и в передаче общей атмосферы действия, разработки эпизодов: трогательный, но несколько сусальный эпизод с пьяным фонарщиком, запрещение пароходу «Труженик моря» разгружаться.

[29а] ЦГАЛИ, ф. 2119, ед. хр. 2, оп. 2, л. 6.
[29б] Сб. «Минетоза». М., 1927, стр. 22.

Сама идея гиперболически заострена: весь город, буквально до последнего жителя, обеспокоен здоровьем одного мальчика. Через один эпизод, данный в условном звучании, выражена важная мысль о гуманизме социалистического общества в свете эстетического принципа: открытие человеческого в человеке. Однако здесь пока еще не найдена лирическая тональность, характерная для зрелой новеллистики Паустовского, нет открытого лирического звучания, форсирующего тему. Вспомним и название рассказа «Доблесть», в котором сухо, вне художественного осмысления отражена основная мысль.

Умение Паустовского в немногом выразить многое, показать качественно новый характер социалистического гуманизма отмечал в своей книге В. Гоффеншефер [30], взяв за пример именно «Доблесть» Паустовского. Подчеркнув идейную и художественную емкость новеллы, исследователь сравнивает разработку темы с эпизодом «Фонтранж на Ниагаре» у Жана Жироду. Больному мальчику у Жироду мешал шум водопада, и только вмешательство стихии (водопад замерзает за ночь) помогает в создавшейся ситуации. У Паустовского же человек торжествует над природой. Тема эта не случайно затронута в новелле. Она все больше используется Паустовским, становясь доминирующей в его творчестве.

Движущий элемент сюжета в «Доблести» — событие, и в этом плане новелла ощутимо отличается от «Равнины под снегом» [31] с более характерным в зрелой новеллистике ассоциативным развитием сюжета. О больном мальчике в «Доблести» заботится весь город, судьба великого поэта Америки Аллана («Равнина под снегом») во всей громадной стране никого не волнует. Он гибнет, но бессмертна сила поэзии и воображения.

Для зрелого творчества Паустовского более характерно изображение героев в спокойной, ничем не примечательной обстановке, умение сделать предметом обобщения ординарный случай из жизни. Ранние новеллы построены, напротив, на исключительном событии. Но и в дальнейшем став признанным мастером лирической новеллы, Паустов-

[30] В. Гоффеншефер. Мировоззрение и мастерство. М., 1936.

[31] У Паустовского целый цикл новелл с ярко выраженным условным элементом. Это — «Равнина под снегом», «Ручьи, где плещется форель», «Корзина с еловыми шишками», «Старый повар» и др.

ский обращается к исключительной напряженной ситуации всякий раз, когда та или иная тема разрабатывается им, условно говоря, в старом экзотическом русле, ибо очевидна зависимость от темы жанровых особенностей новеллы. Это можно проследить, например, на новеллах Бабеля с резкими диссонансами, контрастностью стиля, соответствующего изображаемой эпохе, как ее видел Бабель в противоречивости характеров, интересов, борении страстей.

В новелле Паустовского «Равнина под снегом» принцип раскрытия характера Аллана[32] психологический, в основном через самохарактеристику. Дается развернутый внутренний монолог Аллана, умирающего в холодной хижине вдали от людей. Перед нами цепь ассоциаций: он взглянул на свечу, и ее слабый огонь навел его на размышление о призрачности надежды (рыбакам с моря виден этот свет и им кажется, что он обещает тепло и уют, а хижина его холодна и неприветлива). Если бы эти рыбаки пришли сюда на свет, — продолжает свою мысль Аллан, — они увидели бы его, одинокого и печального. Даже мышь, что шуршала в золе, была счастливее его. Отсюда рассуждения: в чем счастье. Аллан формулирует основную мысль новеллы о силе воображения: счастье в понимании, и «он хотел только одного — чтобы окружающие поняли, что его воображения и уменья радовать хватит на тысячи людей, а не на двух-трех» (V, 241) — так движется нить размышлений поэта над пройденной жизнью, не принесшей ничего, кроме разочарований себе и невзгод близким. Но блага, которые дает искусство, и блага жизни, житейская польза — явления далеко не идентичные. Сила искусства, сила воображения бессмертны. Эта мысль утверждается и в эпизоде воспоминаний поэта о предсмертных минутах дровосека, окрашенных игрой фантазии Аллана (на этом же сюжетном ходе построена новелла «Старый повар») и в великолепном гротескно заостренном эпизоде с доктором Грегори, наказанным за недоверие к силе воображения. Решив про-

[32] Примечательно, что прототипом к образу Аллана послужил, видимо, Эдгар По, «безумный Эдгар», так называли американского писателя при жизни многочисленные недруги его таланта. Косвенное упоминание об этом находим в первой части автобиографической «Повести о жизни» Паустовского — «Далекие годы». Новелла бесспорно свидетельствует о симпатии автора к писателям-фантастам.

учить его, Аллан выдает счет от лавочника за шифрованный код пиратов с указанием, где зарыт клад. И Грегори тщетно ищет его целый год.

В «Равнине под снегом» автор добивается психологического решения темы и констатацией внутреннего состояния героя и самим развитием конфликта. Обычно психологической характеристики Паустовский добивается отраженно, через внешние отношения героя, авторскую оценку. Так раскрывается, например, внутренний мир героев новеллы «Снег». В «Ручьях...» психологическую напряженность действия автор передает через поступки, поворот сюжета (любовь заставила маршала изменить воинскому долгу), но, главное, через лирический мотив. Вспомним слова Чехова: «В сфере психики тоже частности. Храни бог от общих мест. Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев: надо стараться, чтобы оно было понятно из действия героев»[33]. Возьмем для примера хотя бы такую психологическую новеллу как «Попрыгунья». Как передана в ней душевная трагедия Дымова? Опосредствованно, через поступки жены, атмосферу, созданную в доме «попрыгуньей», эмоциональную оценку друга, т. е. без малейшей доли самоанализа в освещении образа Дымова. И от этого драматизм переживаний героя становится как бы еще сдержанней и острее. Пример и собственное признание Чехова, разумеется, приведены нами не для того, чтобы доказать исключительное предпочтение писателя раскрытию психологического состояния через поступки, сюжетную ситуацию, атмосферу действия. Чехов с успехом применял в новеллистике психологический анализ. Просто указанный прием ближе его лирической художественной манере, близок он и Паустовскому.

Но обратимся к новелле «Ручьи, где плещется форель»; проследим, как лирический мотив помогает раскрыть психологическое состояние героев. Маршал влюблен, но мы ни слова не узнаем об этой любви из его уст. О том, что это была настоящая любовь, за встречу с которой можно заплатить и жизнью, и честью, свидетельствует лирический мотив, связанный с деталью-образом: «форель в ручье». О роли детали в творчестве Паустовского писал талантливый критик М. Щеглов: «...что создает такую

[33] А. Чехов. Собр. соч., т. 13. М., 1954, стр. 215.

повышенную лирическую, певучую гармонию в рассказах и повестях Паустовского? В очень большой мере своеобразие художественной детали... «левитановские» образы природы и использование, вкрапление в сюжетику персонажей, предметов, имеющих отношение к искусству (стеклянный рояль, стихотворение гениального поэта или легенды о великих артистах), — вообще обилие искусства, культ его»[34]. Сам Паустовский неоднократно писал о роли детали в творчестве, об уменье из многих подробностей выбрать самую характерную. В «Золотой розе» он это «показывает» на примере характеристики собачки Пети (новелла «Старик в станционном буфете»). Подробно и тонко прослеживается «движение» детали Паустовского от однолинейности к полифонизму в книге Е. Добина[35].

В «Ручьях...» деталь вырастает в обобщенный символ любви, является ключом к теме, придает поэтическое дыхание новелле, как бы раздвигает ее рамки. Деталь эта трижды упоминается в новелле. Сперва в своей прямой функции: по дороге к избе лесничего в лесу маршал видел как что-то пронеслось блестящей струей под копытами его коня: «Форель, — сказал возница. — Веселая рыба!» (IV, 620). Второй раз зимние ручьи, где плещется форель, как символ чего-то необычного, свежего, ассоциируется с любовью: «Не будем говорить о любви, потому что мы до сих пор не знаем, что это такое. Может быть, это густой снег, падающий всю ночь, или зимние ручьи, где плещется форель» (IV, 621). И, наконец, финальный аккорд: форель в реке напоминает старому таперу о короткой любви маршала к Марии Черни. Так нарастает звучание лирического лейтмотива, достигается замечательный эффект, как в картине живописца, которая без последнего штриха скучна и неподвижна, и именно он, этот штрих, создает в ней игру света и тени, вдыхает жизнь. Не случайно этот музыкальный аккорд — основу лирической тональности — Паустовский выносит в название новелл — «Снег», «Соранг».

Психологическая новелла в русской литературе восходит к Пушкину, который первым в центре новеллы поставил характер. Большое значение Пушкин придавал напряженному сюжету, приему тайн, неожиданной развязке

[34] М. Щеглов. Литературно-критические статьи. М., 1965, стр. 111.
[35] Е. Добин. Герой, сюжет, деталь. М.—Л., 1962.

(«Выстрел», «Метель», «Гробовщик»). Традиция реалистической новеллы Пушкина с ее гибкой композицией, лаконизмом и компактностью была по-своему преломлена в лирико-психологической новелле Тургенева. Новелла Тургенева, как и в дальнейшем Чехова, не острофабульна, в ней акцент перемещается на настроение, переживание.

Лирико-психологическая новелла Паустовского, несомненно, продолжает традицию тургеневской, чеховской новеллы. Говоря об истоках новеллы Паустовского, мы, разумеется, имеем в виду главным образом не тип новеллы как сумму формальных признаков, но родственный Паустовскому лирический тип творчества, близость эстетической концепции (несмотря на разность метода, мировоззренческой позиции, жизненной основы искусства), выразившиеся в пристальном внимании к внутреннему миру человека в соответствии с его эстетическим идеалом прекрасного, выявлении духовной красоты героя в соотношении с красотой и безобразием жизни, умение подчинить пейзаж основной идее, дать ему социальную нагрузку, акцентировать лирическую активность автора.

Обратимся к новелле Чехова, писателя, несомненно, близкого Паустовскому, при всех очевидных различиях художественной манеры, решением проблемы жанра, некоторой импрессионистичностью стиля, — чтобы легче выявить те выработанные черты жанра и традиции лирической новеллы, которые были использованы в творчестве Паустовского и в дальнейшем писателями лирического плана в литературе социалистического реализма.

Человек задыхается в недостойной его жизни. Он красив, прекрасна его любовь, но любовь гибнет и от безобразия жизни и от нерешительности, слабости человека. В новелле «О любви» все та же чеховская тема красоты, тоски по настоящей жизни. Рассказ этот по-чеховски грустен. Герои любят друг друга, оба молоды, казалось бы, созданы для счастья. Но она замужем, а он не находит в себе силы сделать решительный шаг, и оба вертятся в заколдованном кругу обязанностей, в плену у ходячей морали. В результате — горечь, сожаление о бесцельно прожитой, загубленной жизни. Рассказ Чехова тонок, решение не лежит на поверхности; внешне, по общепринятым законам герои поступили правильно, гуманно, честно, но задушенная любовь, задушенная сознательно, — и есть преступление перед подлинной человечностью и

нравственностью — таков вывод, к которому автор подводит осторожно, ненарочито, ненавязчиво.

У Чехова авторская оценка обычно скрыта в подтексте. Ее надо угадывать за внешней бесстрастностью повествования [36]. Мотив загубленной любви подспудно звучит на протяжении всего рассказа. Чехов жалеет своих героев, но не оправдывает их, и эта авторская позиция четко выражена в самой художественной структуре рассказа; в приглушенной лирической тональности, в замедленном ритме описания любви героев от ее зарождения до умирания, подчеркивающем мотив тоски, скуки жизни [37]. Чехов осуждает героев за несмелость, неумение бороться за свое счастье, но и одновременно понимает невозможность этого счастья в условиях затхлой мещанской жизни: «Куда бы я мог увести ее? Другое дело, если бы у меня была красивая, интересная жизнь, если бы я, например, боролся за освобождение родины или был знаменитым ученым, артистом, художником, а то ведь из одной обычной, будничной обстановки пришлось бы увлечь ее в другую, такую же или еще более будничную» [38]. Именно это — отсутствие интересной, значительной жизни и неумение создать ее — главная причина отказа героя от счастья. Ибо другие мотивы: честно ли разбивать семью, красть счастье у мужа — отпадают благодаря иронической характеристике, которую дает мужу любимой женщины герой-рассказчик, вскрывая под его внешней, ничего не выражающей добротой скучное здравомыслие и пу́стоту: «...вялый, *ненужный*, с покорным, безучастным выражением, точно его привели сюда продавать, *который верит, однако, в свое право быть счастливым, иметь от нее детей*...» [39] (курсив мой. — *Е. А.*). Так раскрывается никчемность, серость человека, которому герой уступает право быть счастливым, т. е. делается еще один косвенный акцент на моральную вину Алехина. Знаменательно,

[36] Вспомним чеховское признание: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он добавит сам» (А. Чехов. Собр. соч., т. 15, стр. 51).

[37] Очень тонко о принципиальной и глубокой содержательности стилистических приемов Чехова пишет А. В. Чичерин в своей книге «Идеи и стиль» (М., 1965), в статье «Роль противительной интонации в прозе Чехова».

[38] А. Чехов. Собр. соч., т. 9, стр. 282.

[39] Там же, т. 9, стр. 282.

что в «Даме с собачкой», где дается примерно такая же сложная ситуация, автор не ставит точки: герои «задумываются», сознательная незавершенность финала (завершенность новеллы «О любви» означает, что круг замкнулся) говорит о том, что выход из тупика жизни, возможно, и будет найден.

В рассказе «О любви» деталь (роль которой у Чехова чрезвычайно велика) — сравнение героя с «белкой в колесе» — как бы символизирует ненужность дела, которым занимается герой, безысходность заколдованного круга жизни. Экспозиция также оттеняет идею по контрасту: от описания нелепой любви красивой Пелагеи к повару-пьянице и уроду нить тянется к рассказчику Алехину, к истории его любви, где «он и она» как нельзя больше «подходили» друг к другу.

Очень характерно для Чехова использование пейзажа в новелле. Образ природы у него не просто фон и даже не только лирическая атмосфера действия. Он несет большую идейную нагрузку, оттеняет заветную мысль писателя о несоответствии жизни людей и жизни природы, о необходимости слить прекрасное в человеке, природе и действительности. Чехов стремится к тому, чтобы общение с природой родило в его герое жажду этой великолепной жизни. «Какие красивые деревья и в сущности какая должна быть около них красивая жизнь!» [40] («Три сестры») — таков лейтмотив чеховского отношения к природе и человеку, таков социальный пафос его творчества. Примечателен в этом смысле финал рассматриваемой новеллы, где, как всегда у Чехова, кроется зерно авторского замысла. Приведем его: «Пока Алехин рассказывал, дождь перестал и выглянуло солнце. Буркин и Иван Иваныч вышли на балкон; отсюда был прекрасный вид на сад и на плес, который теперь на солнце блестел, как зеркало. *Они любовались и в то же время жалели,* что этот человек с добрыми и умными глазами, который рассказывал им с таким чистосердечием, в самом деле вертелся здесь, в этом громадном имении, как белка в колесе, а не занимался наукой или чем-нибудь другим, что делало бы его жизнь более приятной; и они думали о том, какое, должно быть, скорбное лицо было у молодой дамы, когда он про-

[40] Там же, т. 11, стр. 296.

щался с ней в купе и целовал ей лицо и плечи»[41]. Здесь, вместе с обычной для Чехова сдержанностью и отсутствием прямой авторской оценки, мы наблюдаем чеховское противопоставление счастливой природы и несчастливого человека: «любовались» природой и в то же время «жалели» человека, так как его жизнь «белки в колесе» не соответствует истинному предназначению человека.

Стремление к счастью, к любви как закономерному поэтическому венцу лучших человеческих чувств, воспитание его на прекрасной земле лежит в основе эстетической концепции Паустовского. Поэтому естественно частое обращение писателя к теме любви, счастья.

У Чехова основной пафос творчества — необходимость преодоления дисгармонии действительности и человеческого счастья. Эстетический идеал у Паустовского имеет реальную основу в жизни, в его творчестве «третья действительность» утверждается в своей осуществимости. Созидание счастья руками самого человека было мечтой Чехова, герои же Паустовского сами творят свою судьбу, украшают землю, воспитывают прекрасное в себе и окружающих людях.

В основе новеллы «Шиповник» гармония чувств, гармония жизни, красоты природы. Персонажи рассказа Чехова, любуясь природой, жалели несчастного человека. У Паустовского человек не жалок, он горд своей судьбой и любовью.

«Шиповник» — новелла с ослабленным сюжетом. В основе фабулы встреча молодых людей, начало их любви. Но наряду с внешне несложным действием развертывается внутренний лирический план повествования. Поэтическая атмосфера с развитием действия становится гуще, тональность — звучнее и потому еще не сказано (как не сказано до конца новеллы) ни слова о любви, но счастье, любовь героев предвосхищается этим глубинным, поэтическим планом. Развитие темы решается в характерном для Паустовского ключе: героев окружает атмосфера честной, разумной, красивой жизни.

Паустовский старается избегать самовыражения героя, пытаясь передать романтическую восторженность опосредствованно, через настроение, повторяющуюся деталь.

[41] А. Чехов. Собр. соч., т. 9, стр. 284—285 (курсив мой. — *Е. А.*).

Своеобразие новеллы Паустовского — в обнаженном, открытом лирическом плане, особой концентрации поэтической атмосферы, которая создает лирическую эмоциональную волну.

В новеллах Паустовского все подчинено одной идее — открытию прекрасного в жизни, природе и людях. Поэтому не только пейзаж, но каждый компонент новеллы «работает» на эту идею.

У Паустовского, как и у Чехова, смыкается эстетический и этический пафос творчества, однако на новой социальной основе. Мотив человеческого счастья связан с романтическим идеалом красоты социалистической жизни, свободного человека на свободной земле, о котором мечтал Чехов.

Преобладание лирической стихии — отличительная особенность новеллы Паустовского. Талантливый исследователь Чехова А. Дерман так определяет компоненты создания поэтической атмосферы у Чехова: «Подбор персонажей, музыкальность стиля и пейзаж»[42]. У Паустовского к этому следует добавить лирическую тему и субъективно-эмоциональную авторскую оценку.

О той же лирической теме можно говорить в связи с новеллами Бунина (вспомним «Антоновские яблоки»). Используя традицию близких ему русских новеллистов, Паустовский подчинил ее утверждению прекрасного в герое и действительности, создал новеллу, в которой поэтическая тема по-новому социально окрашена.

В новеллах с ослабленным сюжетом и совсем бесфабульных роль лирической тональности еще более возрастает. Такова новелла «Дождливый рассвет», одна из многих у Паустовского, посвященная теме случайных встреч — расставаний. В статьях ряда исследователей новеллы «Дождливый рассвет», «Бриз», «Ночь в октябре», «Поздняя весна», «Шиповник», «Белая радуга» оцениваются в основном негативно, как рассказы о «роковых встречах», где духовное богатство советских людей подменяется изображением прекрасного в человеке вообще, где духовную бедность героев, психологическую немотивированность их поступков автор тщетно пытается скрыть с помощью таких приемов, как недосказанность сюжета, лиризм, вырождающийся в ложный пафос. Если

[42] А. Дерман. О мастерстве Чехова. М., 1959, стр. 107.

выделить из этого слишком обширного списка «Шиповник» и «Дождливый рассвет», мы в основном должны присоединиться к критикам. Действительно, отрыв героев от реальной жизненной почвы приводит к вневременности образов, а утрата связи с современностью в этих новеллах пагубно сказывается и на своеобразии творческого почерка.

В «Дождливом рассвете» встреча далеких, но как-то сразу почувствовавших себя близкими, людей овеяна грустной поэзией несбывшейся любви. Герой Кузьмин — одинокий, уже немолодой человек, фронтовик после ранения попадает в тишину, доброе спокойствие тихого городка, тянется к этой спокойной жизни, к любви, счастью. И неудивительно, что Ольга Андреевна, обаятельная молодая женщина, которую он здесь встретил, кажется ему именно той, единственной женщиной. Это рассказ об ожидании человеком счастья, готовности к нему. Пусть облик Ольги Андреевны рисуется полутонами, это гармонирует со всей стихией рассказа о недоговоренном, неосознанном в жизни человека, о встречах, которые проходят, но могли бы стать судьбой. В разработке и в постановке темы нет ничего фатального. Отнюдь не делается акцент, как, например, в «Солнечном ударе» Бунина, на силу стихий, управляющих чувствами человека, как на что-то непостижимое, необъяснимое. В рассказе Паустовского есть реальная, бытовая обстановка действия, есть, хотя и недостаточно четко выраженная, психологическая мотивировка чувств героев. Это одиночество Кузьмина, некоторая романтичность его натуры, объясняющаяся бродячей профессией топографа. Кузьмин испытывает необъяснимое волнение от встречи, стремится разобраться в этом сложном чувстве, пытаясь объяснить его Ольге Андреевне.

Но неверно было бы заключить, что мимолетная встреча, так ничем и не окончившаяся, принесла героям опустошение и горечь, что рассказ пессимистичен, что речь идет о якобы мимолетности, непрочности и случайности человеческого счастья. В этой встрече важна не ее мимолетность, но то, что она всколыхнула у обоих людей хорошее, чистое чувство, оставив в душе нежность и легкое сожаление. Кузьмин так и говорит об этом: «Я в жизни... всегда ждал вот таких неожиданных и простых вещей. И если находил их, то бывал счастлив» (V, 140).

Человеческая душа сложна, и вот эту сложность, которая не от бедности, а от богатства душевного, и хочет изобразить Паустовский. Такова философия рассказа. Поэтому Кузьмин не может объяснить точно, почему он счастлив, и вряд ли есть точное название грусти Ольги Андреевны. Художественные приемы подчеркивают, оттеняют замысел — недоговоренность в диалогах, подчинение события, эпизода внутреннему состоянию героя, психологически противоречивый внутренний монолог героя, лирический пейзаж, обстановочные детали. Поэтический рефрен рассказа — дождь (отсюда и название «Дождливый рассвет») сопровождает все действие. Дождь, то перешептывающийся в темноте, то шумевший по густым полям, то моросящий, то барабанящий по верху пролетки, то шуршавший в кустах, — музыкальная тема, создающая смешанное настроение заброшенности, одиночества и одновременно свежести. То же смешанное чувство заброшенности, старомодности и милого уюта создает обстановка в комнате Башиловой, все умело подобранные детали: висячая лампа над обеденным столом с белым матовым абажуром, с оленьими рогами над картиной, изображающей собаку около постели больной девочки, пепельница из розовой раковины. Примечательно описание вещей Ольги Андреевны, говорящих о хозяйке больше, чем все дальнейшее с ней знакомство: о ее молодости (модная шляпка, запах духов), поэтичности (букет полевых цветов, книжка Блока).

«Можно написать рассказ только об ожидании» (II, 528), — замечает Паустовский в «Золотой розе». Об этом новелла «Снег», примыкающая к тому же циклу, одна из лучших в новеллистике Паустовского по художественному воплощению лирической темы. Здесь примерно те же постановка и решение темы встречи и ожидания любви, что и в «Дождливом рассвете», лишь с более оптимистическим финалом. В «Золотой розе» Паустовский рассказывает о замысле «Снега», вводит в свою творческую лабораторию. Он приводит выдержку из записной книжки с наметками будущей новеллы, в которой отсутствует фабула. Это рассказ об ожидании. «Чего? Кого? Она сама не знает этого» (II, 528). Преддверие счастья, ожидание любви — такова поэтическая атмосфера новеллы, которая держится сцеплением не сюжетным, но лирической темой, скрытой в подтексте. «Страна тонет

в снегах», — такова краткая запись и тут же: «неизбежность появления человека» и до этого: «одиночество и ожидание». На этой тональности одиночества, заброшенности и ожидания встречи с человеком, со счастьем и построен рассказ, где пружиной действия является не фабула, а настроение. Это ожидание счастья определяет поведение героини, экстравагантное и даже не мотивированное с точки зрения обычных требований сюжетного развития, но вполне понятное и объяснимое, исходя из основной лирической посылки — чтение Татьяной Петровной письма моряка к своему отцу, умершему в доме, где живет артистка, подготовка дома, сада к встрече с хозяином и т. д. Образ снега становится лейтмотивом не случайно. Это символ заброшенности края, суровости военной зимы и одновременно очень лиричная деталь пейзажа, которая ненавязчиво педалируется при характеристике лирико-романтического состояния героев и всей обстановки действия. Вот Потапов входит в свой сад, и образ снега придает изобразительную яркость и лиризм картине, как нечто одушевленное, милое, родное. Снег, как живое существо, приветствует его: «Сад как бы *вздрогнул*. С веток сорвался снег, *зашуршал*» (курсив мой. — *Е. А.*). И далее: когда Потапов и Татьяна Петровна впервые встретились, «на ее ресницах и щеках таял снег, осыпавшийся, должно быть, с веток» (V, 62). Это «должно быть» усиливает эмоциональное воздействие детали (может быть, слезы смешались со снегом).

Если встреча героев и вся связанная с этим лирическая настроенность рассказа не кажется нам надуманной и неубедительной в «Дождливом рассвете», в «Снеге», то фабулу «Бриза» можно действительно отнести к разряду «роковых встреч». Молодой военный моряк из Севастополя случайно встретил в Москве девушку, в свое время спасшую ему жизнь на поле боя, и эта встреча стала началом их любви. Ни трогательность подобной ситуации, ни неожиданная эта любовь не волнуют не потому, что слишком здесь много случайностей (как они встретились, как узнали друг друга по коробке папирос «Казбек»). Случайность жизненной ситуации не только прощается в искусстве, она вполне правомерна, если избранный случай дает пищу художественному обобщению, помогает раскрыть по-новому замысел. В «Бризе» же описывается именно тот случай, который никак не моти-

вирован художественно. Мы абсолютно ничего не знаем о героях, кроме их имен и профессий, а потому остаемся равнодушными к их судьбе. Ввиду неубедительности художественного воплощения, кстати, довольно банальной темы ложными становятся художественные посылки и обычные для Паустовского романтические аксессуары действия. Чувства выглядят мелкими и не настоящими, сентиментальными, эпизод с узнаванием героев искусственно притянутым в попытке придать действию элементы тайны и напряженности. Даже так свойственное Паустовскому-новеллисту умение создавать лирическую атмосферу изменяет ему. Новелла называется «Бриз», видимо, потому, что речь идет о любви, а любовь в рассказе весьма пошло с претензией на красивый образ сравнивается с бризом: «Любовь как бриз, днем он дует с моря на берег, ночью — с берега на море» (V, 87). Чувство вкуса явно изменяет автору и в этом сравнении, и в желании придать таким образом лирический подтекст повествованию. К сожалению, от этого оно не приобретает ни объемности, ни глубины. Приведем другой пример «отказа» испытанного художественного приема. Паустовский заканчивает новеллу очень характерным, типично в его духе, финалом: «Прохожие шли мимо, как бы ничего не замечая (имеются в виду влюбленные, герои рассказа. — *Е. А.*). Только, отойдя очень далеко, они украдкой оглядывались и смущенно улыбались» (V, 91). Этот типичный для романтика прием сообщения лирически-субъективного оттенка объективному описанию, говорящий о веселой причастности всех к счастью любви двоих, обычно у Паустовского вызывает сопереживание. Но, находясь на грани сентиментальности и истинного чувства, патетика чувств в рассказе приобретает оттенок идиллической слащавости, оборачивается своей фальшивой стороной, ибо в данном случае в решении основной темы художником явно утрачены чувство меры и вкуса.

Когда, отдавая дань прежнему увлечению экзотикой, Паустовский подчиняет замысел внешне выигрышной эффектной теме, факт действительности не вступает в органический контакт с мыслями и переживаниями писателя, отработанная литературная схема, мнимая значительность ситуации подменяет художественную достоверность действия и поступков героя, нарушает живую связь художественной реальности писательского мира и мира

действительного. Создается своего рода художественный штамп.

Не случайно похожи, как близнецы, рассказы «Бриз» и «Белая радуга». Снова абсолютно случайная встреча незнакомых людей, которая не одушевлена художественной мыслью автора. Герои произносят почти совершенно те же слова при встрече, что и герои «Бриза»: «Все это очень странно. И хорошо...» (V, 90), — говорит герой «Бриза». «Правда, это странно. А может быть, и хорошо...» (V, 114), — как эхо, откликается героиня «Белой радуги». «Это надолго, надолго... может быть навсегда» (V, 118), — восклицает героиня «Белой радуги». «Никогда я не верила, что это бывает так... сразу» (V, 91), — вторит ей героиня «Бриза» (одинаково мимолетно появляется и исчезает в обоих рассказах добрый, милый доктор). Повторяемость искусственных приемов, немотивированность ситуации и поступков героев — безымянных теней без крови и плоти, не служат раскрытию темы, декларируемой автором.

У Паустовского есть группа новелл, может быть, не столь многочисленная, в которых он, нам кажется, с наибольшей силой выразил себя как художник, как смелый новатор-новеллист. Это повествование, где писатель выступает как проводник по прекрасному, где с пронзительной ясностью проявляется его бесспорно первоклассный талант поэта русской природы. В этих новеллах художественный мир Паустовского раскрывается с наибольшей щедростью. Писатель-лирик проникает в жизнь природы, чтобы зорче видеть человеческое в человеке, находить прекрасное в жизни, тоньше чувствовать и сильнее любить и понимать силу человеческого духа и его творения — искусства.

Тенденция к бесфабульности, к поэтической публицистичности, к рассказу типа лирического дневника характерна для творческого развития Паустовского, закономерна и плодотворна для писателя-романтика с его темой человека и природы, с его лирическим художественным темпераментом. В самом деле, субъективно-эмоциональный принцип освоения действительности, свойственный Паустовскому, его стремление сделать читателя соучастни-

ком своих эстетических открытий, почти постоянное присутствие в его рассказах лирического героя — все это активные предпосылки того открытого, свободного повествования, не скованного рамками строгой сюжетности, которое мы находим в новеллах указанного типа.

По разным поводам мы обращались к новеллам: «Кордон-«273», «Во глубине России», «Собрание чудес», «Приточная трава», «Клад» и др. Сейчас нас интересует их художественная специфика с точки зрения жанра, особенностей сюжета и композиции, подчинения теме открытия красоты в природе и людях. Примечательное признание делает Паустовский в новелле «Во глубине России» (кстати, еще один признак свободной лирической манеры повествования: обращение к проблемам творчества на страницах рассказов не только, если это диктуется темой, но произвольно, в авторском комментарии). «Каждому писателю, — пишет Паустовский, — нет-нет да и захочется написать рассказ совершенно вольно, не думая ни о каких «железных» правилах и «золотых» законах, записанных в учебниках литературы.

Законы эти, конечно, великолепны. Они заставляют подчас еще туманную мысль писателя входить в берега точного замысла и затем уже плавно несут ее к конечному выводу, к завершению книги, подобно тому, как река несет свою воду к широкому устью.

Совершенно ясно, что не все законы литературы уже разнесены по параграфам. Существует много способов и приемов живописного выражения мысли, еще не получивших названия» (V, 275).

Именно к этим новым способам выражения мысли и можно отнести лирические новеллы Паустовского, как «Потерянный день», «Рождение рассказа». В «Потерянном дне» содержится описание всего, что произошло с героями за один день. Суть в том, что с ними как раз ничего особенного не произошло. Находить в повседневном, непримечательном удивительное, большое содержание и является художественным принципом, на котором построены указанные новеллы. Отсюда их бесфабульность: действие строится на переживаниях, эмоциях, встречах. Но это не означает, что подобные рассказы — просто собрание не связанных ничем наблюдений, которые и составляют обычно лирический дневник. Говоря о своем желании писать рассказы «совершенно вольно», Паустов-

ский вряд ли вкладывал в эти слова буквальный смысл. Построение этого типа новеллы подчинено единому замыслу, художественной идее.

В новелле «Во глубине России» нет видимой сюжетной связи между встречами с разными людьми, наблюдениями над природой, «мыслями вслух», нет развития действия и кульминации в их традиционном понимании. И действительно, сперва писатель рассуждает о литературных канонах, затем о необходимости обогащения человеческого восприятия открытием новых областей поэзии и далее без перехода — о встречах, случившихся с ним в лесу, селе и в вагоне узкоколейки. Но связь, разумеется, есть, и самая существенная, подтверждающая идею рассказа о талантливости и простосердечии русского человека, о его душевной красоте и красоте природы — о прекрасном в жизни и людях, с присущей автору лирической «открытостью» выраженной в финале рассказа.

Попробуем проследить эту цепь встреч-эпизодов: с аптекарем Дмитрием Сергеевичем, деревенскими мальчишками, стариком «утилем» и певцом Пироговым. Они не дублируют друг друга, открывая важные черты человеческого характера — любовь к своему делу, любознательность, отзывчивость, доброту, талантливость. Аптекарь Дмитрий Сергеевич — истинный энтузиаст своего дела. Неустанно выискивая с помощью деревенских мальчишек лекарственные травы, он неутомимо готовит полезные настои, лечит, печатает статьи о целебной силе растений и т. д.

Интересна последовательность Паустовского, обнажающего на протяжении всей новеллы в каждом очередном эпизоде свою творческую лабораторию. Так, приступая к повествованию, он пишет: «Утро, *когда начинается этот рассказ,* наступило пасмурное, но теплое» (V, 276). Переходя к эпизоду с аптекарем, читаем: «*В этом месте рассказа пора уже перейти к тому, о чем я и хотел рассказать,* — к аптекарю Дмитрию Сергеевичу, и, пожалуй, не столько к нему, *сколько к давно занимавшей меня теме об отношении человека к своему делу*» (V, 282). И, наконец, в финале: *«Пора, однако, кончать этот рассказ»* (V, 289, курсив мой. — *Е. А.*) и далее о замысле своего рассказа. Такой принцип повествования придает оттенок очерковости, большей достоверности такого рода новеллам.

Тонкой художественной деталью подчеркнув некоторую старомодность аптекаря (он писал статьи и почему-то называл их фельетонами), Паустовский в другом случае прибегает к открытой публицистической характеристике: «Под скромной внешностью Дмитрия Сергеевича... скрывался неутомимый искатель нового в своем деле, требовательный к себе и окружающим гуманист» (V, 286).

Образ старика «утиля» в новелле, напротив, раскрывается по-иному в следующей ситуации: отказавшись было взять у маленькой девчурки рваные голенища в обмен на куклу, он затем вручает ей лучшую. Через характерный эпизод показана доброта этого внешне угрюмого человека (контрастное сопоставление непоэтической профессии с поэтичностью внутреннего облика, теплотой души).

Трансформация жанра прослеживается и на композиционной разработке замысла, раскрывающегося в трех эпизодах. Очевидно, что если бы перед нами был обычный тип событийного рассказа, наличие в нем трех эпизодов (вместо одного) только рассредоточило бы повествование. В лирической новелле с элементами очерка эта особенность композиции воспринимается как художественный композиционный прием рассказа — лирической беседы. Поэтическая атмосфера в рассказах этого типа играет еще более значительную роль, потому что выполняет функцию объединяющего художественного начала.

Так, в новелле «Во глубине России» пейзаж — озеро, лес, описание великолепных полевых цветов — составляет тот вторгающийся в повествование поэтический фон, без которого художественный организм рассказа был бы мертв. Но пейзаж, разумеется, — не просто фон. Это сфера прекрасного, в соотнесении с которой рельефнее выявляются характеры действующих лиц: любознательность деревенских мальчишек, лиризм героя-рассказчика, отношение к труду аптекаря.

В создании поэтической атмосферы участвует и особая интонация героя-рассказчика, который повествует об увиденном с взволнованностью первооткрывателя. Герой-рассказчик — участник повествования не беспристрастно рассказывает об увиденном, а горячо комментирует происходящее, делает публицистические обобщения.

В новелле «Во глубине России» лирические отступления в область литературной теории, писательской лабора-

тории, комментарий к действиям и поведению героев — все это создает необходимый контакт с читателем, атмосферу непринужденности и безыскусственности рассказа. Отсюда и активное сопереживание читателя, как бы участие его в действии.

Функция повествователя здесь не однолинейна. Он то, сливаясь с автором, делится своими мыслями по волнующим его вопросам, то участвует в действии (эпизод с аптекарем и мальчиком и др.), то рассказывает об увиденном как бы со стороны (эпизод с «утилем») и затем обобщает: «Глядя ему вслед, я подумал, что вот нет как будто на свете занятия менее приятного, чем быть ветошником, а между тем сумел же этот человек сделать из него радость для колхозной детворы» (V, 285). В финале знаменательно снова авторское признание повествователя, где он сравнивает себя с заболтавшимся словоохотливым паромщиком Василием. Таким образом, отмечается близость новеллы к устному народному рассказу, подчеркивается *сказовый тип* повествования.

Несмотря на близость писателя герою-рассказчику, автор не растворяется в повествовании, он всегда над описываемыми событиями, действием. Свое цельное отношение к изображаемому, общая художественная мысль автора присутствует в лучших новеллах Паустовского. «Во вяком художественном произведении, — писал Л. Толстой, — важнее, ценнее и всего убедительнее для читателя собственное отношение к жизни автора и все то в произведении, что написано на это отношение. Цельность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц и т. п., а в ясности и определенности того отношения самого автора к жизни, которое пропитывает все произведение»[43].

О необходимости в произведении выраженного авторского отношения писал Паустовский в «Золотой розе», вспоминая свой первый рассказ, недостаток которого был главным образом в том, что там «не чувствовалось автора — ни его гнева, ни мыслей». Отсюда четкий вывод, которому неукоснительно следует Паустовский-художник: «Так впервые я убедился в том, что главное для писателя — это с наибольшей полнотой и щедростью выразить

[43] Слова Л. Н. Толстого, записанные В. Чертковым. — «Литературное наследство». М., Изд-во АН СССР, 1939, № 37—38, стр. 525.

себя в любой вещи, даже в таком маленьком рассказе, и тем самым выразить свое время и свой народ» (II, 518).

Этот художественный принцип успешно претворяется в рассматриваемых рассказах, где свободная форма новеллы с акцентированным лирическим «я» дает возможность автору открыто передать (хотя и в рамках художественного повествования) яркую пафосность, эмоциональную взволнованность своего отношения к жизни, человеческой судьбе, природе.

Так же построена и новелла «Кордон-«273». Паустовский называет ее очерком, видимо стремясь подчеркнуть очерковость, лирическую публицистичность новеллы, т. е. один из отличительных признаков типа новеллы, о котором мы уже упоминали.

Рассказ здесь ведется от имени повествователя (то фигурирующего как «я», то как «мы»), наблюдателя и пассивного участника событий. Пассивного потому, что нет происшествия, нет в обычном понимании события в этих новеллах, нет сферы активного вмешательства, как, например, в новеллах Горького, где в динамичный, бурно развивающийся эпизод вовлекается рассказчик, часто становящийся активным участником действия (например, герой-рассказчик цикла «По Руси»). Основные функции героя-рассказчика у Паустовского — наблюдать, обобщать.

Мы говорили о близости Паустовскому ассоциативного типа мышления, ассоциации, двигающей вперед действие. Ярким примером этого может служить экспозиция «Кордона. . .». Причем ассоциация, как мы убедимся, разворачивается благодаря лирической настроенности, идущей от автора-повествователя. Движение ассоциации в новелле таково: портрет Гарибальди на стене — небо Италии — движение времени (вещи усиливают ощущение времени) — ощущение жизни — задача писателя — воспоминание, как толчок к творчеству и разговор — воспоминание о реке Пре, где и происходит действие. Разворачивающееся действие, т. е. снова встречи с людьми, с природой, дорожные разговоры, просто разговоры со случайными людьми — все это не подчинено твердому сюжету, но организовано авторской мыслью о прекрасном в каждом человеке.

Здесь нет выделения отдельного эпизода, но поток встреч, людей, разговоров (напрашивается аналогия

с горьковскими рассказами, тоже объединенными об-общающей лирической или гневно-эмонациональной, или философской мыслью рассказчика о жизни и людях, встреченных во время странствий). Причем неизбирательность, случайность встреч, описываемых Паустовским, — кажущаяся. На самом деле материал подчинен четкой авторской мысли. Но при этом писателю удается избежать скучной назидательности и нарочитости эпизодов, их заданности искусственной схемой. Таков эпизод в вагоне, когда впервые к пассажирам, людям самым разным и случайным, приходит ощущение красоты, поднимающей их, объединяющей в самом человечном своем проявлении. Писатель намеренно подчеркивает отсутствие какой бы то ни было предварительной лирической настроенности: вспомним весьма прозаический образ крестьянки, везущей на ярмарку «личный» лук. В вагоне ведется разговор ни о чем: о пароходе «Композитор Мусоргский», о пьяных, о каком-то фильме и т. д. И на этом фоне, пестром, разноречивом, — песня цыганки, пейзажная зарисовка и затем авторское обобщение — о силе красоты, о восприимчивости к ней человека: «...нет человека, который не испытал бы этого ощущения красоты и ожидания встречи с ней» (V, 225).

Перед читателем проходит галерея лиц, людей из народной гущи, очерченных бегло, но выразительно в их главном проявлении — трогательной любви к своему краю, заботе о его прелести. Что-то в Алеше и его матери, бабке Арише и ее статных, красивых сыновьях и дочерях есть от былинных богатырей. Внутренний мир, душевное состояние этих людей открываются в соотнесении с миром природы, их душевная гармония, гордое спокойствие, уверенность в себе, красота внутреннего облика предстает как бы в отсвете природы, с которой они в самом непосредственном контакте.

Далее идут вторая и третья «встречи с красотой» — на этот раз данной через природу, изображенную с великолепным мастерством Паустовского-пейзажиста. Вот, например, одно такое описание: «Я много видел живописных и глухих мест в России, но вряд ли когда-нибудь увижу реку более девственную и таинственную, чем Пра.

Сосновые сухие леса на ее берегах перемешивались с вековыми дубовыми рощами, с зарослями ивы, ольхи и

осины. Корабельные сосны, поваленные ветром, лежали как медные литые мосты над ее коричневой, но совершенно прозрачной водой. С этих сосен мы удили упористых язей...

Река шла причудливыми изгибами. Ее глухие затоны терялись в сумраке прогретых лесов. Над бегучей водой беспрерывно перелетали с берега на берег сверкающие сизоворонки и стрекозы, а в вышине парили огромные ястребы...

Иногда ветер пробегал по реке с низовьев, из лесистых пространств, оттуда, где горело в осеннем небе спокойное и еще жаркое солнце. Сердце замирало от мысли, что там, куда струится эта река, почти на двести километров только лес, лес и нет никакого жилья. Лишь кое-где на берегах стоят шалаши смолокуров и тянет по лесу сладковатым дымком тлеющего смолья» (V, 234—235). Лиричен финал «Кордона...»: «Утром мы ушли в Спас-Клепики. Был тихий светлый день. Лесной край уходил в нежную мглу, рядился в прощальный туман. И с переливчатым звоном протянул высоко над нами первый косяк журавлей» (V, 239). Своеобразна мелодика этой концовки, в чем-то напоминающая Бунина, в чем-то Чехова, и все-таки своя, специфическая, «паустовская».

Все творчество Паустовского, живое обаяние, эмоциональная сила его образов убедительнее любых литературоведческих статей говорят об актуальности и перспективности развития лирической прозы в нашей литературе.

Поэтическая атмосфера жизни его героев, мягкий лиризм пейзажей, мир гармонии, романтической мечты и подвига, который создается на страницах книг Паустовского, как создается он в жизни, «чуть оправленный романтическим кристаллом» воображения, — все это особенности художественной манеры, своеобразие поэтического мира Паустовского, снискавшие ему заслуженную известность. Но одновременно это приметы лирико-романтического стиля в современной литературе, о котором так много спорят в последние годы.

Очевидная тенденция к лиризации прозы, в особенности ее малых форм, обусловлена прежде всего объективными закономерностями жизненного процесса.

Лирическая проза активно заявила о себе к концу 50-х годов, и это, несомненно, было связано с атмосферой духовного подъема, характерного для всего советского общества. Выдвижение на первый план личности автора, стремившейся по-новому осмыслить закономерности социального бытия, сказалось прежде всего на поэзии и на лирической прозе с ее раскованностью авторского «я», интересом ко внутреннему миру личности. Вместе с тем интенсивность авторского размышления в наше время перестала быть монополией лирической прозы. Проблемы современной жизни — пафос исследования новых усложнившихся связей человека и обстоятельств, потребность многомерного постижения неповторимой личности с ее все большей интеллектуализацией, растущим рационализмом и одновременно неизбывной человечностью, вернее новыми поисками человечности в мире цивилизации, потребность постижения философии эпохи, — все это требует усиления аналитичности и одновременно интенсивного лирического начала в творческих исканиях современных художников.

Если говорить о каких-то сдвигах в лирической прозе за последние 10—15 лет, — это, очевидно, тенденция к большей достоверности (документальная лирическая проза), философичности, психологизму. Это отнюдь не нивелирует особенности лирического повествования с его проблемой гуманизма личности, концепцией действительности, связанной с гармонией жизни, борьбой за нравственную чистоту человека, интенсивной поэтической атмосферой, глубинным подтекстом, нарочитой недосказанностью, рассчитанной на тонкость и ассоциативность мышления современного читателя.

Объективные тенденции развития, связи, взаимоопределения человека и общества в лирической прозе предстают через призму авторского восприятия, самораскрытия лирического «я». Следовательно, необычайно важна значимость, интеллектуальное и нравственное наполнение авторской исповеди. Вспомним слова Писарева о лирике: «...это публичная исповедь человека? Прекрасно. А на что нам нужна публичная исповедь такого человека, который решительно ничем, кроме своего желания исповедаться, не может привлечь к себе нашего внимания?»

Собственно претензии к невысокому духовному потенциалу лирического героя, его скудости и невыразительности и выражают сущность одной из наиболее активных позиций противников лирической прозы. Вернее, противниками их не назовешь, ибо они выступают в основном против плохой лирической прозы, против попыток некоторых писателей «модным стилем» задрапировать свое творческое бесплодие. Подделки под лирическую прозу справедливо обвиняют в отсутствии общественного нерва, мелкотемья, слащавости и манерности. Но не правы были критики, как, например, Вл. Воронов в своей статье «Много ли писателю надо» [44], А. Шишкина в статье «Жизнь, лирическая исповедь и вопросы мастерства» [45], когда слащавость, «отсутствие социальной нагрузки», «буколистическое» мироощущение, субъективизм самоанализа априорно распространяли на всю вообще лирическую прозу. Это неизбежно ведет к нивелировке специфики лирической прозы. И тогда статичность характеров, выбор конфликтов, внимание к микромиру чувств, элемент условности начинают восприниматься не как особенности художественной манеры, принципов изображения этого стилевого течения, а как творческая несостоятельность и гражданская неполноценность тех или иных писателей [46].

К лирической прозе обращаются сейчас представители среднего и совсем молодого поколений писателей.

[44] «Литературная газета», 1964, № 126.

[45] «Нева», 1964, № 2.

[46] Дискуссия, разгоревшаяся на страницах «Литературной газеты» (1967—1968), по существу не принесла ничего принципиально нового. В. Камянов в своей статье «Не добротой единой» («Литературная газета», 1967, № 47) по существу специфику лирической прозы («события не столь важны, как состояния», «статичные характеры») хочет выдать за недостатки, пассивность творческой позиции его авторов. Л. Крячко, полемизируя с В. Камяновым, правильно берет под защиту героев Белова, Лихоносова и др. Там, где Камянов иронически усматривает «паломничество» к земле, идет энергичный поиск животворных истоков жизни, духовного обновления и возмужания личности. И снова, например, в выступлении С. Шуртакова («Литературная газета», 1967, № 49) ощутимо пробивается стремление, довольно, кстати, распространенное, противопоставить проблемную прозу лирической. Это глубоко неверное, «облегченное» представление о лирической прозе, которая ставит и решает самую современную из проблем гармонического развития личности проблему гуманизма современного человека.

Своими художественными средствами, в своеобразном ракурсе решают они проблему личности, стремятся дать полноценный образ человека середины XX в. во всей многогранности его нравственного облика.

Один из ведущих жанров лирической прозы — лирико-романтическая, лирико-психологическая новелла Ю. Нагибина, Ю. Казакова, В. Солоухина, Г. Семенова, В. Белова, Ю. Куранова близка новелле Паустовского бесфабульностью или ослабленным сюжетом, четко разработанным лирическим фоном, поэтическими лейтмотивами́, элементами фантазии, близостью героя авторскому «я» и т. д.

Ю. Нагибину, как и Паустовскому, принадлежит мещорский цикл рассказов, объединенных идеей нравственной чистоты человека, поисками самого сокровенного в герое, глубинного творческого начала.

Герой, объединяющий этот цикл, егерь Анатолий Иванович, — натура незаурядная, духовно щедрая, ищущая. Нагибин показывает его и в действии, при исполнении своих обязанностей егеря (когда из последних сил он, инвалид, преследует браконьера), и мечтающим, и размышляющим о смысле жизни. «А полно, нужно ли человеку, чтоб после смерти помнили бы о нем?» [47]. И жизнь других людей, осмысленная, наполненная (вспомним его размышления о душевной щедрости неприметного внешне Дедка, который оставил после себя чудесный дом, словно вобравший в себя всю красоту их края), и великолепная природа — все приводит его к мысли, что жизнь дается человеку не просто, к неосознанному еще чувству ответственности перед людьми. Ему захотелось вдруг «написать такие стихи, как Дедков дом, чтобы они и после смерти твоей могли встревожить, обеспокоить, а глядишь и подтолкнуть людей на что-то хорошее» [48] («Новый дом»). Нагибин показывает своего героя и наедине с природой, и в общении с людьми, диаметрально противоположными в своем ви́дении мира, отношении к жизни. Егерь Петр Иванович, Буренков, Семен — люди скучные, ординарные, подозрительные, по существу такие же вредные для общества, как и Сашка-браконьер из рассказа «Погоня». Не случайно их отношение к природе, к этому

[47] Ю. Нагибин. Погоня. М., 1964, стр. 106.
[48] Там же, стр. 115.

веселому жизнерадостному миру живого — трезвое, плотское и жестокое. В этом взаимодействии разных отношений к жизни рельефнее открывается характер героя. В эпизоде с браконьером собственно выявляются те потенции, которые намечаются, угадываются в егере. В его поведении, прежде всего, нет ничего показного. Никто, кроме него, не знает о браконьере, поэтому погоня за ним по существу есть проверка перед собственной совестью. Если характер Анатолия Ивановича в определенной степени объективирован, раскрывается в своем отношении к своему долгу, природе, людям, то образ начальника охотхозяйства Буренкова дан с ярко выраженной авторской оценкой, глубоко иронической и осуждающей. За тем или иным поступком или рассуждением его следует разоблачающий комментарий автора: «Человек бесталанный, бесстрастный, но жадно преданный вещественным благам жизни, он всегда подозревал в людях корысть и видел в этом свою силу» [49]. В данном случае Нагибин следует контрастному приему раскрытия характера.

Анатолий Иванович, Дедок, молодожен из одноименного рассказа, сам герой-рассказчик тесными нитями любви, понимания связаны с миром мещорских лесов. Увядающая осень, ранняя зима в этом лесном краю у Нагибина — активное действующее лицо повествования. Писатель передает удивительную созвучность каждого мгновения жизни природы настроению героя, тихую грусть, вызванную созерцанием живого мира красок. Глазами героя, примечающего все тонкости родного пейзажа, рисуется прелесть озерного края: «Анатолий Иванович вел челнок из Дуняшкиной заводи на простор Великого. Он сидел лицом к восходу и видел, как большое малиновое, без лучей солнце пыталось вырваться из синеватой паволочи, плотно накрывшей небо. Когда оно оказалось за краем пелены, все под ним разом заблистало: потная седая хвоя, зеркало заводи, капельки росы на камышах и сите. И каждый цвет там налился, загорелся: зеленым-зелена трава, желтым-желты свежие смолистые бревна охотничьего домика, красным-красна рябина, и петушью яркость набрали лилово-оранжевые стволы сосен» [50]. Пей-

[49] Там же, стр. 123.
[50] Там же, стр. 131.

заж этот близок Паустовскому живописно-точным восприятием мира красок, освещения. Но у Паустовского (не говоря о более отточенном художественном мастерстве) больше лирической экспрессии, ярче выражено свое отношение к изображаемому. Характерен заключительный аккорд его пейзажной зарисовки в «Кордоне-«273»: «*Если бы можно было замедлить ход времени*, чтобы *долго* голубел над озером этот тихий свет и этот удивительный день, чтобы *можно было долго следить* за тенью птиц на воде, за едва приметным блеском, подымавшимся к небу!» (V, 231; курсив мой. — *Е. А.*).

Нагибин, как и Паустовский, раскрывает прелесть земли в красочном уборе, как бы давая возможность читателю вместе с героями любоваться щедрой природой. Паустовский более эмоционален, авторский голос его как бы сливается в одной эмоциональной волне с ликующей или элегичной красотой природы.

Нагибин также тяготеет к бесфабульному повествованию. Но каждая деталь, пейзаж, композиция подчинены единому замыслу. В этом отношении интересен рассказ «Когда утки в поре», где по-пришвински разработана тема любви у человека и в живой природе.

В развертывании действия нет ничего примечательного: так же, как и всегда, приезжают охотники пострелять уток, так же старательно их обслуживает егерь Анатолий Иванович, но второй, глубинный план рассказа то и дело вытесняет первый: песнь песней природы, жажда любви и счастья у человека. Любовным томлением полны и звери и птицы, и человек, ибо это закон жизни. «Человеческий» план подключается писателем ненавязчиво, незаметно: сперва в описаниях цветения природы, любовной поры у уток (и описание это полно целомудренности, подлинной поэзии), затем в упоминании «томления» Анатолия Ивановича (всегда подтянутый, радушный, он нервничает, придирается к еде, бестолку крутит приемник и т. д.), лирическом описании «дивного существа» — молодой девушки на качелях, ожидающей друга, и, наконец, в порыве лирического героя, смягченном авторской иронией. Так все повествование объединено темой любви. буйного ликующего чувства, одухотворяющего природу и человека. Этот мотив ожидания счастья создается автором и через поэтическое мироощущение героя, его чувство природы и через эмоциональную стилевую окраску. Лири-

ческий мотив, как и у Паустовского, скрепляет все элементы новеллы. Приведем лирическую концовку, где герой признает свою причастность к «хмельному пиру» природы: «Я остро позавидовал егерю. Почему и меня не ждет на пороге женщина, необходимая мне до смятения, до потерянности?.. Два зеленых кошачьих глаза глянули из оконной протеми и, поймав мой взгляд, погасли, захлопнутые ладошкой, зажглись снова, радостно, доверчиво, восторженно, и открылся в огромной улыбке нежный, розовый, карбузый рот. Танька ждала меня, Танька смеялась мне навстречу. Черт возьми, и я не обойден на весеннем хмельном пиру! Иди сюда, Танька, я научу тебя шевелить ушами и держать камышинку на носу, я знаю шесть скороговорок, совсем новую считалку и старую, но всегда живую сказку про белого бычка» [51]. Этот мягкий юмор финала не случаен, он как бы разряжает, смягчает страстную напряженность темы, переводит ее в лирически-спокойный план.

В рассказе есть примечательное признание героя: «Я всегда был с водой и деревьями, со всей птицей, с рыбой, зверем и со своей душой, коли она есть» [52]. От Пришвина, Паустовского к Нагибину, Солоухину и другим идет этот подлинный гуманизм в осмыслении темы человек — природа, бережное, «братское» отношение к животным, птицам, ко всему живому.

В том же ключе написаны «Никишкины тайны», «Арктур — гончий пес» Ю. Казакова, писателя, живо интересующегося миром природы, как сферы незамутненной чистоты. В превосходном рассказе, стилизованном под народный сказ, «Никишкины тайны» Казаков показывает приобщение к природе мальчика Никишки, одушевляющего природу своим детски-поэтическим восприятием. «Камни тоже думают? — спрашивает он у отца-рыбака, и отец отвечает: «Камни-то?.. Камни, они, надо думать, тоже живые. Все живое!» [53] И очень симптоматичен финал: «Скоро Никишка спать ляжет, и приснятся ему необыкновенные сны. Обступит его деревня, избы с глазами-окошками, лес подойдет, камни и горы, конь явится, пес

[51] Ю. Нагибин. Погоня, стр. 175.
[52] Там же, стр. 165.
[53] Ю. Казаков. На полустанке. М., 1959, стр. 116.

рыжий, чайки прилетят, кулики сбегутся на тонких ножках, семга из моря выйдет — все к Никишке сойдутся, смотреть на него станут и, бессловесные, будут ждать заветного слова Никишкиного, чтобы разом открыть ему все тайны немой души»[54]. Такое же любовное отношение к природе у героя рассказа «На охоте», вспоминающего пору охоты, близость к природе, как лучшее, светлое в жизни: «Ну, здравствуйте! — думал, волнуясь, Петр Николаевич. — Здравствуйте, кусты, деревья и озеро. Здравствуйте, цветы и осока! Вот я опять с вами. Вы долго меня ждали, снились мне, и я пришел. . .»[55]. Здесь присущее и Паустовскому лиричное отношение к природе-другу.

Поэтическая атмосфера, отличающая новеллы Паустовского, характерна и для Казакова. Казалось бы, прозаическая тема о судьбе слепого пса в рассказе «Арктур — гончий пес» вырастает в лирическую «поэму» о собачьей душе. Поэтической интонации в новелле Казаков добивается прежде всего принципом изображения своего «героя» Арктура — не со стороны, а, вскрывая его поведение, как бы изнутри. Если добавить к этому выраженную субъективно-эмоциональную окраску, выбор художественной ситуации, наилучшим образом выявляющей основную пружину характера и поведения Арктура, его жизненной страсти, роль детали (поэтическое имя — Арктур), пейзажа в создании лирической атмосферы, — то перед нами лирико-психологическая новелла, построенная с соблюдением основных требований жанра. Характерный для творческой манеры Казакова углубленный психологизм здесь проявляется в своеобразном ракурсе (ибо речь идет о животном). Вот, например, как авторская оценочная характеристика Арктура переходит в психологическое раскрытие «переживания» пса: «Много я видел преданных собак, собак покорных, капризных, гордецов, стоиков, подлиз, равнодушных, лукавых и пустых. Арктур не был похож ни на одну из них. Чувство его к своему хозяину было необыкновенным и возвышенным. Он любил его страстно и поэтично, быть может больше жизни. Но он был целомудрен и редко позволял себе раскрываться до конца (далее переход к несобственно-прямой речи. — *Е. А.*).

[54] Ю. Казаков. На полустанке, стр. 124.
[55] Там же, стр. 102.

У хозяина бывало минутами плохое настроение, иногда он был равнодушным, часто от него раздражающе пахло одеколоном... Когда же хозяин начинал толкать его, щекотать, гладить и смеяться прерывистым воркующим смехом, что это было за наслаждение!.. Каждый звук рождал какие-то искры и смутные запахи, как капля рождает дрожь воды, и Арктуру казалось, что все это уже было с ним, было так давно, что он никак не мог вспомнить, где и когда» [56].

Новеллы Солоухина, писателя ярко выраженного лирического дарования, пронизаны мыслью о целительном чувстве единения с природой, об умении смотреть и видеть ее и тем самым обостренно воспринимать красоту жизни и человеческих отношений. Герою рассказа «На лыжне», композитору, отдыхающему в санатории, вдруг открылась эта изумительная истина. Он сошел с лыжни во время кросса, потому что вдруг всем своим существом понял, что обкрадывал и обкрадывает себя, не замечая необыкновенную гармонию и прелесть природы. Мимо стремительно проносились лыжники, как автоматы выбрасывая палки впереди себя и сосредоточенно глядя под ноги, а вокруг была жизнь леса, зимы, неповторимая, особенная, и люди ее не замечали.

Рамки эпизода раздвигаются, и возникает раздумье о жизни, которую нельзя прожить просто так, бездумно отдавшись времени и скорости.

Герой с удивлением обнаруживает, что начал замечать в лесу то, что раньше ускользало от его внимания: «Снегири! Как же я не замечал их раньше! И вообще, когда я видел снегирей в последний раз?» [57] Или: «Взгляд остановился на кустах ольхи, растущих посреди поляны. Не удивиться им было нельзя: среди всего синего (особенно синим было небо, а потом уже и снег, и стволы берез) ольшаник был глубокого шоколадного цвета. Он так и бросался в глаза, и удивительно, что он не замечал раньше, какой шоколадный бывает ольшаник в лесу, освещенный мартовским солнцем» [58].

И встреча с милой женщиной, возникающая щемящая нежность к ней, созвучной ему по настроению, как бы

[56] Там же, стр. 130—131.
[57] В. Солоухин. Свидание в Вязниках. М., 1964, стр. 86.
[58] Там же, стр. 86.

дополняет или, вернее, венчает, гармонию жизни, этого чудесного зимнего дня в лесу. Описание встречи переплетается с пейзажем: «Потом она села. Я положил голову ей на колени и затих. И она тоже затихла. Сначала я глядел в синее небо, а потом закрыл глаза. Я не знаю, долго ли было так — может быть, пять минут, может быть, полчаса, может быть, полжизни. Сделалось так тихо, что журчание ручья подо льдом наполнило весь мир... В то время как я весь отдался пению воды, женщина наклонилась и поцеловала меня. Оказывается в ручье все же была полынья — небольшая проталинка на быстринке, в которой среди голубого снега переливалась светлая струя воды... Эта проталинка — мой сегодняшний день, — сказала женщина. — Солнце, синее небо и песня» [59].

И еще одна знаменательная встреча совершилась в этот зимний день. Встреча композитора со свежей музыкальной темой. Здесь ставится еще одна проблема, близкая к лирической прозе, проблема воздействия мира природы на духовные возможности, на талант, понимаемый широко, как человеческий талант, как внутренняя одаренность каждого человека.

В лирической прозе Солоухина, Нагибина, Казакова и др. реализуется пришвинский художественный принцип, великолепно раскрытый и в творчестве Паустовского: «Искать и находить в природе прекрасные стороны души человеческой». Отношение героев к природе у этих писателей является мерилом человеческой полноценности.

Писатели лирического направления не стремятся к досконально скрупулезному анализу характера. Их исследование жизни и личности ведется с помощью специфических приемов лирического письма. Мы помним героя Паустовского. Так же одушевлен высоким нравственным идеалом герой молодой лирической прозы Г. Семенова, В. Белова, Ю. Куранова, В. Лихоносова. Если использовать терминологию последней дискуссии о лирической прозе, в ней идет напряженный поиск нравственных истоков жизни. Новые приметы лирической прозы — это, прежде всего, бóльшая связь с конкретным временем, бóльшая социальность и психологическая емкость. Однако это не нивелирует ее особенностей, не мешает писателям прибегать все смелее и к условным, романтическим фор-

[59] В. Солоухин. Свидание в Вязниках, стр. 89.

мам, и к чисто лирической манере письма. Так, в акцентированно условной манере выполнен рассказ Ю. Казакова «Оленьи рога» — о девушке, встретившей троллей, таинственных волшебников из сказки. С другой стороны, совершенно достоверны по своей художественной фактуре рассказы В. Белова и В. Лихоносова. Вспомним неторопливый, безыскусственный рассказ о милых деревенских стариках у Лихоносова («Брянские»), или «Тишу да Гришу» В. Белова. Белов прямо говорит об обычности, будничности рассказа: «До сих пор с героями нашими не случилось ничего такого особенного. Ну, поужинали, ну, поговорили. А дальше что? Дальше тоже ничего такого потрясающего не будет» [60]. Высказывание это напоминает приведенное ранее авторское признание Паустовского в его рассказе «Во глубине России». И, наконец, совсем иначе, тяготея к психологическому письму, исследует внутреннюю жизнь своих героев Г. Семенов. Но все это лирическая проза. Погружаемся ли мы в густой деревенский быт, прислушиваясь к неторопливому меткому и образному крестьянскому говору, или размышлению-монологу лирического героя, — объектив художника все время направлен на внутреннее состояние личности. Художественные возможности лирического повествования чрезвычайно велики. Об этом говорит разнообразие форм, приемов мастерства в новелле Паустовского. Все зависит от социальной и эстетической заданности вещи, от творческой индивидуальности автора. Мы упомянули, скажем, об условной форме, к которой прибегает Казаков. А между тем, он по преимуществу мастер тонкого психологического рисунка, процитировали Белова (рассказ «Тиша да Гриша»), активно вторгающегося в повествование, и не упомянули о его рассказе «Кони», где личность автора уходит с авансцены. Мастерски выписав образ пастуха Лабути, раскрыв его характер в общении с природой, Белов очень точно подводит читателя к драме героя, для которого правда и смысл, гармония жизни были разрушены цинизмом шофера Сереги. Несколько раз в рассказе всплывает этот мотив — чистоты чувств, радости жизни, к которой неосознанно тянется, хочет приобщиться Лабутя, мечтая о свадебном поезде с лошадьми и бубенчиками для Сереги и его учительницы. Узнав, что

[60] В. Белов. Тиша да Гриша. М., 1966, стр. 126.

его мечте не суждено сбыться, он не возмущается, не негодует. Но что-то очень важное непоправимо потеряно для человека в жизни. Именно это — цельность, умение чисто и светло смотреть на мир, активно утверждать в нем высокие гуманистические начала — и является главным в концепции героя у писателей лирической прозы.

В рассказах Белова «Поющие камни», «На родине» автор-повествователь сам является и объектом изображения. Песня жаворонка, томительная, ликующая, становится лейтмотивом лирического размышления героя и всего рассказа о поэзии земли и всей жизни. Образ жаворонка многозначен, деталь полифонична — это и песня синего неба, камня и всей земли, это и песня любви, воспоминание о которой всколыхнул жаворонок, это и гимн всей природе, родной для деревенского парня, это и песня верности, верности родине, где ребенком пас «дурашливых мокрогубых телят». Автор предельно искренен, его интонации экспрессивны, бытовые детали реальны, увидены свежим глазом, прочувствованы сердцем человека, влюбленного в деревенскую природу, ее знакомый с детства уклад.

Авторы лирической новеллы, во многом не схожие, посвоему добиваются лирической выразительности, художественно реализуя свое понимание эстетического идеала и концепцию действительности, открывая нам сложный и многогранный мир нравственных исканий современного человека.

Развитие лирической новеллы представляется плодотворным освоением и обогащением традиций классической литературы, школы Тургенева, Чехова, Бунина. Советскими новеллистами воспринята сама идея связи человека и природы, мастерство создания новеллы с ослабленным сюжетом и интенсивным поэтическим подтекстом, расширяющим рамки произведения, придающим с виду незначительной теме глубину социального обобщения. Если говорить в целом о тенденциях развития лирической новеллы, она все точнее отражает требования к современному «языку» литературы: здесь и активность, и возросший интеллектуализм авторского «я», и все большее вовлечение читателя как бы в творческий процесс.

Естествен поэтому неослабевающий интерес к новеллистике К. Г. Паустовского — одного из крупнейших представителей лирической прозы в советской литературе.

Заключение

Еще Пришвин писал об искусстве находить современное в несовременных вещах. Паустовский великолепно владеет этим даром. Погоне за спекулятивными темами, произведениями на так называемую «злобу дня» художник противопоставляет подлинное понимание современности, связанное для него с нравственной проблематикой. Очень велико поэтому этическое, воспитательное значение книг Паустовского. Через все его творчество проходят размышления о призвании художника и назначении искусства. Могучая сила литературы вызывает у него какое-то особенно трепетное чувство уважения и благоговения к людям, преображающим мир силой своего воображения, художественного таланта. Пушкин, Лермонтов, Чайковский, Левитан, Чехов, Бунин, Горький проходят перед мысленным взором писателя как создатели нетленного бессмертного искусства, отданного человечеству. Но красота таланта, составляющая одну из основ эстетики Паустовского, привлекает писателя и в простых людях из народа, которые красивы своим даром создавать: строить корабли, сажать леса, рыть каналы.

В близости к народу, к народной жизни — источник вдохновения художника, в труженике из народа он находит воплощение идеала социалистической жизни. Именно в воссоздании величия народного характера, раскрывающегося в труде, в творчестве, — пафос произведений Паустовского, его народность и партийность.

От зова *сердца* как побудительной причины писательства художник постепенно приходит к зову *времени.* Очень остро ставится Паустовским вопрос об ответственности человека за свой талант, об общественном долге

писателя. Отсюда громадная требовательность к культуре творчества — художественному мастерству, языку, стилю. «Истинная любовь к своей стране, — утверждает Паустовский, — немыслима без любви к своему языку»[1]. Язык для него неотделимая часть чувства родины, народа, родной природы.

Особенно глубоко проблема эта рассматривается в книге о писательском труде — «Золотой розе». Здесь, привлекая свой собственный литературный опыт и творческий поиск других художников слова, Паустовский обосновывает мысль о трудности и благородном пафосе писательского призвания. Прибегнув к аллегории «золотой розы», писатель в новелле о мусорщике Шамете снова приводит к выводу о том, что писательство — нелегкий, кропотливый труд, предназначенный для человеческого счастья. Как всю свою жизнь искал Шамет крупинки золота в ювелирной пыли, чтобы выковать розу для счастья Сюзанны, так и писатель одушевлен подвижническим трудом на благо людей. Однако некоторые критики резко негативно восприняли эстетическую программу Паустовского, выдвинутую им в «Золотой розе». Усматривая в понятии «красоты» у Паустовского категорию чисто эстетическую, эти критики обвинили писателя в эстетстве, в том, что он ограничивает искусство эстетической функцией[2]. Даже символика самого образа «золотой розы» трактуется, например Е. Стариковой[3], как создание красоты ради красоты, бесполезной людям. Л. Егорова[4] называет образ «золотой розы» литературной безделкой.

Критика права, когда указывает на недостаточное освещение в «Золотой розе» проблем мировоззренческого характера. Об этом, в частности, верно говорится и в монографической работе Л. Левицкого. Однако суждения об эстетстве Паустовского в корне ошибочны и восходят к превратному толкованию основ эстетики писателя, того

[1] К. Паустовский. Труд писателя. — Альманах «Молодая гвардия», 1953, № 8, стр. 317.

[2] См.: Л. Незамайкова. Новеллы Паустовского. — «Уч. записки Горьковского ун-та», 1958, вып. 49.

[3] См.: Е. Старикова. Цветы живые и мертвые. — «Дружба народов», 1956, № 4.

[4] См.: Л. Егорова. К. Паустовский. Очерк творчества. МГПИ им. В. И. Ленина, 1960 (диссертация).

реального содержания, которое вкладывается им в понятие прекрасного. Еще Горький говорил о том, что «искусство создает тоска по красоте; неутолимое желание прекрасного» [5]. Прекрасное, по Горькому, неотделимо от человека, его образа мыслей, его деяний. В социалистическом обществе оно вырастает из пафоса преобразования природы и всей действительности. Сливается с этим пониманием и эстетический идеал Паустовского. Там, где этот идеал активен, опирается на выраженную гражданскую позицию, его произведения утверждают идеал прекрасного как счастье созидания, творчества, как призыв к «борьбе за радостное и осмысленное существование», стремление найти в современном человеке и воспитать лучшие черты человека будущего.

Секрет обаяния произведений Паустовского — в умении выразить свое отношение к эпохе, человеку в четкой, сжатой и ясной поэтической прозе.

Паустовский учится у живописцев искусству видеть мир, их многокрасочной, сочной палитре. В «Золотой розе» он вводит читателя в свою творческую лабораторию, показывает, какая огромная предварительная работа предшествует рождению книги, сколько жизненных наблюдений, раздумий одушевляется затем в заветных идеях, как тщательны поиски свежих эпитетов, нестертых слов, выражений, черпаемых из чистого родника народной речи. Умение заставить по-новому, свежо зазвучать слово, заново открыть жизнь присуще особенно поэзии. Прозаикам нужно учиться и на образцах поэзии, ибо проза без поэзии бескрыла. Как влюбленный в свое дело археолог, Паустовский счищает с привычных слов пыль и копоть будничного, заставляет их звучать поэтично.

Тщательная шлифовка, отделка каждой фразы у Паустовского, пристальное внимание к вопросам мастерства, как ни странно, порой вызывают нарекания критики в излишнем щегольстве формы. Это верно лишь в тех отдельных случаях, когда неподчиненная общей идейно-эстетической проблематике произведения «форма» приобретает характер самоцельности. В этих рецидивах увлечения романтикой-экзотикой признается сам Паустовский: «Отмывался я от туманной и цветистой прозы с ожесточе-

[5] А. М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 10, стр. 205.

нием, хотя и не всегда удачно... даже сейчас я иногда ловлю себя на пристрастии к нарядным словам» (III, 676). Упорно от произведения к произведению он идет к простоте, сдержанной экспрессии, о чем свидетельствуют великолепные образцы подлинно паустовской прозы.

Открывать прекрасное у Паустовского значит одновременно и приобщаться к новому, неизведанному. «Писателем может стать только тот, — пишет Паустовский, — кто многое знает и может сказать людям то, что до него не было сказано; лишь тот, кто умеет не только смотреть, но и видеть, и видит то, чего не замечают другие» [6].

Паустовский подчеркивает, что художнику присуща особая писательская зоркость, умение находить новое в мире известного. В эстетике Паустовского наука и познание связаны с поэзией. Чем больше знает человек, тем резче он воспринимает мир, тем теснее его окружает поэзия и тем он счастливее. Сочетая в творчестве поэзию с научным познанием, Паустовский следует за Горьким: «Наши художники слова... — писал Горький, — должны стремиться к сочетанию поэзии с научным знанием мира, в котором мы живем и который изменяем» [7].

К этому синтезу научности и поэтичности стремился Паустовский в своем творчестве.

Одно из убедительнейших подтверждений современности писателя — огромная, всепоглощающая любовь и интерес к жизни, живой отклик на все, что происходит в стране. Так родились «Колхида», «Рождение моря», «Повесть о лесах», «Клад».

Но современность — не в фиксации мимолетных явлений жизни и даже крупных событий; все равно не угонишься за стремительным потоком действительности, надо уметь отобрать, схватить главное.

Беречь и обогащать красоту родной земли, украшать ее трудом, формировать нравственное сознание своего современника — таково эстетическое кредо писателя.

Перо мастера — сродни кисти художника. Не новое это сравнение особый смысл приобретает в отношении к Паустовскому. Его живописно точному и очень своеобразному зрению позавидует любой художник, его пейзажи запоминаются, как запечатленные на полотне.

[6] «Призвание и труд». — «Вопросы литературы», 1961, № 1, стр. 166.
[7] М. Горький. Собр. соч., т. 4, стр. 7.

И все-таки, когда к имени Константина Георгиевича Паустовского по традиции сразу же добавляют «пейзажист», пусть даже отличный и ныне непревзойденный, в этом привычном выделении одного из основных достоинств творчества писателя звучит невольное обеднение его многогранной и сочной писательской палитры.

Нет, не пейзажи, как бы ни были они великолепны, остаются в памяти после тихого, интимного разговора с его книгой и героями, — но мудрое спокойствие подлинной человечности, энергия жизни. Да, именно энергией жизни, поразительным жизнелюбием веет от всех этих пейзажей, так зорко и «вкусно» увиденных, что невольно вспоминаются слова Чехова: «Роскошь природа, так бы взял и съел ее!»

«Слушай, жизнь, я люблю тебя!» — как бы восклицает художник вместе с героиней одного из своих рассказов. Это сокровенное объяснение в любви слышится и в шепоте трав, и в сиянии закатов, и в молчании героев. Это улыбка художника освещает мир его книг.

•

«Слушай, жизнь, я люблю тебя. . .»

Книга была уже в наборе, когда пришла весть о кончине Константина Георгиевича.

«Есть писатели, к которым смерть приходит тогда, когда они уже мертвы. Паустовский умер живым». Эти слова поэта Евгения Винокурова выразили нетленную сущность творчества Паустовского. До последнего дня он писал, вкладывая в каждую строку всего себя, силу своего воображения, обаяние таланта, любовь к человеку и всему живому. Для того, кто знаком с его книгами, он преобразил мир, помог взглянуть на него чище, добрее, совестливее, открыл красоту земли, сделал пленительно неповторимым язык природы.

Рыцарем мечты прошел он по жизни, оставив не только свои книги, но и частичку самого себя в памяти людей, в сердце России, в ее необъятных далях, неотделимых сейчас от имени Паустовского.

Ильинский омут. . . «Если уж суждено умереть, то только здесь. . .» Его воля исполнена. В последний раз Паустовский вернулся в навеки связанный с его именем заповедный край Мещорских лесов.

Оглавление

Елена Ашотовна Алексанян

Константин Паустовский — новеллист

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького Академии наук СССР

Редактор издательства *Л. М. Стенина*
Художник *В. Корольков*
Технический редактор *Ю. В. Рылина*

Сдано в набор 3/VIII 1968 г. Подписано к печати 8/I 1969 г. Формат $84 \times 108^{1}/_{32}$. Усл. печ. л. 8,82. Уч.-изд. л. 8,8. Тираж 23000 экз. Бумага № 1. А-00609. Тип. зак. 1192. Цена 55 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., д. 21

1-я типография издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9-я лин., д. 12

ОПЕЧАТКА

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
5	21 св.	не является	но является